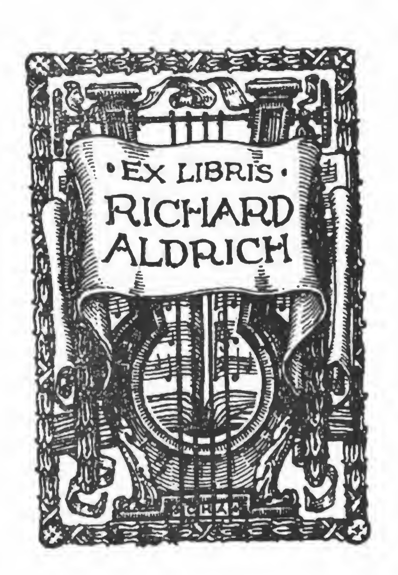
ANLEITUNG ZUM VORTRAG BEETHOVENSCHER KLAVIERWERKE

Adolf Bernhard Marx




· EX LIBRIS ·
RICHARD
ALDRICH

Anleitung

zum

Vortrag Beethovenscher Klavierwerke.

Anleitung

zum Vortrag

Beethovenscher Klavierwerke.

Von

Adolf Bernhard Marx.

Zweite Auflage

herausgegeben

von

Dr. Gustav Behncke.



Berlin, 1875.

Verlag von Otto Janke.

Vorwort zur ersten Auflage.

Die erste Ausgabe meiner Biographie Beethovens, — „Beethoven, Leben und Schaffen," — hat ein Anhang begleitet: „Einige Bemerkungen über Studium und Vortrag der Beethovenschen Klavierwerke." Die Liebe zu Beethoven und die Ueberzeugung, dass ohne tiefes Verständniss seiner Schöpfungen von einer Durchbildung für die Tonkunst gar nicht die Rede sein könne, hatten diese Zugabe zur Biographie veranlasst. Aber schon unter der Abfassung wurde fühlbar, dass in so beschränktem Raume Befriedigendes nicht geleistet werden könne.

Jetzt erst, neben der zweiten Ausgabe der Biographie, findet sich Gelegenheit, eine befriedigendere Lösung der Aufgabe zu versuchen. Die Biographie, Dank den unschätzbaren Mittheilungen, die mir von vielen Seiten geworden, ist bereichert wiedererschienen; die Anleitung zum Vortrag durfte nicht zurückbleiben. Aber nun konnte sie nicht als blosser Anhang beiläufig abgefertigt werden.

Sie tritt als selbständiges Werk auf und kann auch für sich allein nutzbar werden. Indess wird jedermann, der die

Ueberzeugung hat, dass Kunstwerke nur aus dem Wesen und Leben ihres Schöpfers vollkommen begriffen werden können, den innerlichen Bezug der Anleitung zur Biographie wohl zu erkennen wissen. Die Biographie bietet für Verständniss Beethovens und seiner einzelnen Werke die nöthige Grundlage und für die Anleitung selbst die erforderlichen Beweise, soweit diese auf dem Wesen des Meisters beruhn.

Das Beste freilich kann weder die Anleitung noch die Biographie thun, sondern nur die eigne Beeiferung und Beseelung. Das Wort des Lehrenden gleicht der Stimme des Herolds. Es vermag zu wecken, zu erregen, zu leiten, nur wenn es in wache Ohren und strebsame, lebensdürstige Gemüther fällt.

Berlin, am 18. März 1863.

Adolf Bernhard Marx.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Gegenüber einer neu zu veranstaltenden Auflage der vorliegenden Schrift von Adolf Bernhard Marx war die Aufgabe des Herausgebers eine weit beschränktere und einfachere als bei der Biographie Beethovens. Letztere, ein zum grossen Theil historisches Werk, erforderte Durchsicht der gesammten neueren Beethovenforschung und Verwerthung ihrer auf chronologisch-biographischem Gebiet vielfach neuen und schätzenswerthen Ergebnisse — die „Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke“ aber, ein durchweg methodisches Buch, welches seine Lehren lediglich aus den sonnenklaren und unwidersprechlichen Geistesthaten des Meisters und aus der allgemeinen, tief begründeten Kunstanschauung des Verfassers schöpft, entzog sich im Wesentlichen jeder Antastung und Umgestaltung. Es kam nur darauf an, gelegentlich eingestreute Notizen, welche das biographische Gebiet berühren, zu prüfen und nöthigen Falls mit der neuesten Auflage der Biographie in Uebereinstimmung zu bringen. Dies hat der Herausgeber gethan. Die in Folge dessen entstandenen Veränderungen

sind ihrer Zahl und Bedeutung nach so bescheiden, dass diese zweite Auflage als veränderte kaum bezeichnet werden kann.

So sei denn das Buch dem intelligenten Klavierspieler, der bei der Reproduction eines Musikstückes sein Genüge nicht findet in der Bewältigung der technischen Schwierigkeiten, aber auch nicht abhängig sein will von dem, was ihm eigene Subjectivität und wechselnde Stimmung eingeben, sondern mit Ernst darnach strebt, den Vortrag aus der tieferen objectiven Verständniss des Kunstwerks abzuleiten, auf das wärmste empfohlen. Jene Verständniss wird ihm hier durch den bedeutendsten Kenner des Beethovenschen Geistes vermittelt.

Berlin im April 1875.

Gustav Behncke.

Einleitende Betrachtungen.

Die Leser des Buchs.

Wer ein Buch schreibt, denkt wohl gelegentlich an die Leser, die er ihm wünscht.

Ich wünsche mir für mein Büchlein den Jüngling herbei und die Jungfrau, deren frischempfängliches Herz schon je einmal bei Beethoven's Akkorden heftiger geschlagen, die aufgehorcht haben bei diesen Klängen, welche so neu und unerhört — und dabei so ursprünglich und unserm Seelenleben so vertraut zu uns gesprochen, wie Stimmen der Verheissung aus den ersten Jugendtagen. — Ich wünsche mir in meinen Kreis diese reinerhaltene Jugend, der bei irgend einer von Beethoven's Weisen eine Ahnung von dem Urklang, von den Urmelodien erwacht ist, die der ewig unversiegbare Quell unserer Kunst, die Götterbilder sind, denen alle Tondichter anhangen und nachtrachten, die sie zu fassen streben, sich und den Hörern zur Beseligung, die Niemandem öfter und machtvoller erklungen sind, als Ihm.

Ich wünsche mir die Jugend herbei, die noch offene Ohren und Herzen hat für die Wundermährchen der Dichter in Wort oder Tönen, die noch kindlich vertrauend und hingebend ist, die sich gern täuschen und verlocken lässt, weil sie hinter den Täuschungen der Dichter ewige Wahrheiten ahnt, die mehr werth sind, als kühle Vorsicht und tödtende Klügelei. Weh denen, die den seligen Täuschungen unzugänglich sind! Darum wünsch' ich mir die Jugend herbei, die den Glauben sich bewahrt hat, dass mitten im wehenden Staube des Werkeltags und seiner Geschäftigkeiten und Dürftigkeiten, seiner verständigen und nimmer zufriedenstellenden Zwecke, mitten in all' dem so löblichen und doch so todten Getreibsel ein ander Leben erblüht, reinen und unverwehbaren Duftes voll, das Leben innigster Gefühle, hoher Gedanken, mächtiger Thaten, mögen sie sich im Auge der Liebe, in Ton und Worten und Bildern,

im zuversichtsvollen Wirken für Recht und Freiheit und Wohlfahrt der Menschen und Völker offenbaren. Für das Alles hatte Sein Herz geschlagen und überzeugende Weisen gefunden. Diese Jugend ist Ihm verbündet und zugeschworen, der selber bis zu seinem letzten Schmerzenslager sich Glauben und Jugend bewahrt hatte.

Auch Jene wünsch' ich herbei, die noch nicht ihn erkannt, aber von dem Wundermanne vernommen haben, der mitten in überschäumender Lebenslust und Freudigkeit des Schaffens geschlagen worden ist von einem Schicksalsschlage, der jeden Andern in seinem Berufe vernichtet hätte. Die Geschichte zeigt ihn erschüttert, schwankend unter dem betäubenden Schlage, verschlossen für das beglückende Spiel seiner Kunst, abgesperrt durch unsichtbare und unzerbrechbare Schranken von der Gemeinschaft der Menschen, die er liebte, deren Bruderbund er ersehnte, beladen mit dem Fluch unverschuldeten und unvermeidbaren Misstrauens und Missgreifens, — und immitten alles Elends nimmer ablassend von der Liebe zu den Menschen, von dem Bewusstsein hohen Berufs und dem treuesten Wirken dafür. Ja, sie flüstert uns das Geheimniss zu, dass seine Qualen Quell und Bedingung seiner tiefsten Offenbarungen gewesen. Wer, zu dem die Kunde dringt, kann sich versagen, in diese Räthselwelt hineinzusteigen?

Und wie schon vor Alters einmal versichert worden, dass über Einen Verlornen und Wiedergefundenen mehr Freude sein wird, als über Hundert, die nie gefährdet waren: so wünsch' ich auch Jene mir herbei, die durch eignen Irrthum oder fremde Irrleitung abgekommen sind vom Pfade zu der reinen Kunst, die den lichtumflossenen Gipfel aus den Augen verloren oder nie geschaut, die vor den Mysterien und Räthselworten des Meisters zweifelvoll, unverstehend stocken, zurückweichen, zuletzt sich am leeren Gespiel in den niedern Büschen am Wege wohl sein lassen und Kraft und Neigung an Eitelkeiten vergeuden, von denen die dem Ewigen und Wahren zugewendete Kunst nichts weiss und nichts brauchen kann. Noch gehören sie dem Meister nicht an. Sie mit kräftigem Schwung aus dem Gestrüpp herausheben, auf die rechte Bahn bringen und mit einem glücklichen Worte dahin weisen, wohin sie von Anbeginn eigentlich begehrt, wo sich einzig ihr Verlangen nach Leben in der Kunst erfüllen kann, — das wär' Freude! Sie sollen nur Muth fassen, über sich selber und jenes Verlangen sich klar zu werden. Denn in jedem der Kunst nicht geradezu abgewendeten Gemüthe lebt eine Vorstellung von jener Bereicherung und Erhöhung des

Daseins, welche einzig die Kunst gewährt; sie lebt, diese Vorstellung, in jedem reinen, nicht ganz erkalteten Gemüthe, wär' es auch nur in schwankenden Umrissen und erbleichenden Farben. Wenn zeitweise Vergesslichkeit, Erschlaffung, Täuschung von ihr abwenden, dann vermag in rechter Stunde das rechte Wort den Säumigen zu wecken und den Irrgewordenen zu erinnern. Ich hab' es im lebendigen Unterricht oft genug erfahren, und mit mir jeder eifrige Lehrer. Und hätt' es noch keiner von uns erprobt, so würden doch wir alle an der Macht der Wahrheit und des treuen Willens nicht zweifeln.

Willkommenste Ehrengäste wären mir vollends aus der Schaar der Lehrer jene Ehrenmänner, die noch nicht zu stolz und zu steif sind zu lernen und Rath zu hören, die von ihrer Kunst einen genugsam hohen Begriff haben, um einzusehn, dass in keinem Einzelnen die ganze Kunst und die volle Erkenntniss derselben gleichsam wie in einem besondern Heiligenschrein verschlossen ist, dass wir alle, Künstler und Lehrer, die Hochgestellten und die Niederverborgenen, gar nichts anders sein können, als Mitarbeiter an dem Einen gemeinsamen Werke, dass wir in ihm verbrüdert sind, keiner des Andern entbehren können und mögen, dass der höchstgestellte Lehrer ewig Schüler bleibt, — denn wer lernt aus? — und sich nicht des Lernens weigern, dem Wort des Mitlehrenden verschliessen darf, wofern er nicht von seinem Beruf abfallen und sich selber zur Armuth verurtheilen will. Die das anerkennen und thatsächlich bewähren, das sind die wahren Ehrenmänner unter den Lehrern.

Die Einsicht ist leicht, die Verwirklichung fällt Manchem gar schwer. Denn wie sind wir Lehrer zusammengekommen und gestellt? Viele von den untersten Staffeln der Glücksleiter, an Entbehrung und Dürftigkeit gebunden, davon nicht immer Verdienst erlöset, meist nur Verdienst und Glück im seltenen Bunde. Andre in Gunst und eben daher mit Geschäftlichkeiten aller Art überbürdet. Wo soll beiden Zeit, Mittel, Sammlung kommen zum Nachlernen? es bedarf der Kraft und Tapferkeit dazu. Mancher hat sich in unsern Kreis gestohlen, dem zuvor ein ganz ander Loos gefallen schien: der Glanz der Virtuosenlaufbahn durch den Beifallsrausch der Konzerte, bis man des äusserlichen Flitterlebens müde ward und den schwankenden Erwerb berechnen musste. Mancher auch schlich widerwillig herbei von der reizendsten aller Verlockungen, vom Triebe zum eignen Schaffen, der Himmelsbrod spendet, seltner das tägliche Erdenbrod, — wie Mozart und Beethoven erfahren

haben und hundert Andre in unserm unter so vielen Landesstiefvätern allwärtshin verkommenen lieben Deutschland. Jener Trieb hämmert und bohrt im Herzen fort, wenn auch die jugendliche Hoffnung längst getäuscht hat. Und ist denn das Ausbleiben des Erfolgs schon Widerlegung? „Einige sind berühmt, Andre verdienen es zu sein," hat schon Lessing gesagt. Dass ein Komponist nicht genügend anerkannt wird, beweist nicht immer, dass er mit der Kunst im Widerspruch, oft nur, dass er mit der Zeit nicht im Einklang gewesen und nicht gewillt war, diesen Einklang mit Zugeständnissen zu erkaufen. Auch Aeschylus, als die Zeiten schlechter geworden waren, zerbrach seinen Griffel und verbannte sich aus dem Vaterlande.

In all' den Wirbeln des Lebens noch Muth und Bescheidenheit und Kraft zum Weiterstreben zu finden, das ist wahrlich ehrenwerth.

Was das Buch bringt.

Diesen Lesern und ihren Zugehörigen bietet sich das Büchlein als Berather und Wegweiser auf Beethovens Pfaden dar. Es kommt darauf an, seine Schöpfungen in seinem Geist aufzufassen und in seinem Sinn am Klavier zur Darstellung zu bringen.

Die für Klavierspiel allgemein erforderlichen Kenntnisse werden, wie die für jede Aufgabe nöthige Fertigkeit vorausgesetzt. Nur einzelne Winke können und müssen hier Zulass finden. Wieviel von diesen jedem Einzelnen nothwendig oder zuträglich sei, lässt sich nicht voraussehn; es hängt von Maass und Richtung der allgemeinen Vorbildung zum Klavierspiel ab.

So stellt sich als eigentlicher Kern des Buchs eine Vortragslehre heraus, — keine allgemeine, sondern eine auf Beethoven's Werke gerichtete. Wieweit sie mit den allgemeinen Vortragsregeln übereinkommt, wieweit sie über dieselben hinausgeht, bedarf keiner Erörterung; jeder Kundige bemerkt es selber.

Ebensowenig bedarf es eines Nachweises über die Zuträglichkeit einer Vortragslehre überhaupt. Niemand, der nur eine Vorstellung von Kunst hat, wird sich damit begnügen, blos die Noten

abzuspielen; den Sinn des Tonstücks will er wiedergeben. Die Notenschrift giebt, eben wie der todte Buchstabe der Wortschrift, den Geist und Willen des Komponisten nur unvollkommen kund. Was wollen die Paar Stärkebezeichnungen von *pp* bis *ff* gegen die ganz unberechenbaren Abstufungen bedeuten, die nicht nur möglich sind, sondern in jedem beseelten Vortrag' in reicher Zahl wirklich zum Vorschein kommen! Wie unbestimmt sind die wörtlichen Angaben des Zeitmaasses, wie fesselnd und knechtend und für die besondern Verhältnisse und Stimmungen des Augenblicks unzutreffend die metronomischen Bestimmungen! Wie weit bleiben sie und die taktischen Einrichtungen hinter dem wechselvollen Spiel der Bewegung des aufgeklärten Ausführenden zurück, in dem sich die freie und volle Seelenbewegung abspiegelt! Wie wenig kann der Komponist, und wenn er sein Papier halb schwarz malen wollte, mit allen möglichen Zeichen und Worten thun, um den Lebensgehalt seines Werks offen zu legen! Nach allem, was er möglicherweise hingeschrieben, muss er auf das ergänzende Einverständniss des Ausführenden rechnen; „Er hat alles richtig von den Noten heruntergespielt," muss er seufzen, wo dies fehlt, „aber er hat nicht gefühlt, nicht verstanden, was ich habe sagen wollen."

Es kommt also zuletzt auf Verständniss dessen an, was nicht hat niedergeschrieben werden können.

Die Grundlage dazu, Empfänglichkeit für künstlerische Darstellung, muss angeboren und von Geburt an instinktiv entwickelt sein. Wo das fehlt, kann weder Schrift noch Lehre fruchten, das Todte lebendig machen.

Allein die blosse Naturanlage genügt ebenfalls nicht; sie will entwickelt und erhöht sein, um über die Schranken der Persönlichkeit hinaus- und emporzureichen zum Kunstwerke, das gefasst und dargestellt werden soll. Und man will Sicherheit haben, dass das natürliche Gefühl auch an das rechte Ziel führe, dass nicht die blos subjektive und zufällige Empfindung des Darstellenden, sondern der eigentliche Sinn des Kunstwerks an den Tag komme. Die rein subjektive Auffassung kann nur dann genügen, wenn das Kunstwerk selber sich im Kreise der Allen gemeinsamen Anschauungen und Empfindungen hält; jeder versteht und kann vernehmen lassen, was in jedem, also auch in ihm lebt. Sobald aber das Kunstwerk sich über diese Allgemeinheit erhebt, nicht mehr das allen Gemeinsame, sondern ein Besonderes ausgesprochen haben will, genügt das subjektive Gefühl nicht; man muss den besondern Inhalt des

Kunstwerks und die Mittel zu seiner Darstellung sicher erkannt haben.

Hiermit ist die doppelte Aufgabe jeder Vortragslehre bezeichnet.

Zugleich wird damit klar, aus welchem Grunde Beethovens Werke vorzugsweis' einer Anleitung zu ihrem Vortrage bedürfen. Sie bedürfen derselben, weil ihr Inhalt vorzugsweise und weit mehr als die Werke anderer Komponisten ein besonderer ist, ein solcher, an den das Allen gemeinsam eigne subjektive Gefühl nicht hinanreicht, wie es wohl für die Klavierwerke Haydns, Mozarts, Dusseks, Hummels, Chopins, Mendelssohns und fast aller Andern genügt, — nur mit Ausnahme einiger Werke Seb. Bachs.

Die Besonderheit des Beethovenschen Inhalts liegt vor Allem darin, dass erst in seinen Werken die Instrumental-, namentlich die Klaviermusik Idealität gewonnen, Ausdruck bestimmten und zwar idealen Inhalts geworden ist, während sie bis dahin (wenige Ausnahmen in Bach abgerechnet) nur reizendes Spiel mit Tonfiguren oder Wiederhall flüchtiger und unbestimmter Stimmungen gewesen war. Wer für diese Sympathie, für jenes Tonspiel Anregsamkeit in sich trägt, ist auch für die Werke vorbereitet, die sich beidem gewidmet haben. Tritt aber ein besonderer Inhalt im Kunstwerk' auf, so kann man dasselbe nicht fassen und fasslich darstellen, wenn man nicht jenen Inhalt klar und sicher erkennt*).

Aber auch solche Beethovensche Werke, für die kein idealer Inhalt nachweisbar ist, unterscheiden sich von der grossen Mehrzahl aller andern (wieder Bach ausgenommen) durch den Ernst und die Anhaltsamkeit, mit denen der Meister sie ausgebildet hat. Nehme man die Sonaten Op. 22 und 53 als Beispiel. Hier ist es vorzugsweis' auf Tonspiel abgesehn. Aber wie weit ist es ausgebreitet, wie reich und sinnvoll sind die verschiedenen Sätze verwendet, umgestaltet, untereinander verkettet! Blicke man auf den ersten Satz der D dur-Sonate Op. 10, wie arbeitet da das kleine Motiv $\overline{d}$ | $\overline{cis}$ *h a* unablässig sich herum, bildet den ersten Hauptsatz, taucht gegen

*) Ich muss, wenn ich mich nicht endlos wiederholen soll, hier und bei vielen andern Momenten der vorliegenden Schrift auf meine Biographie Beethovens („Beethoven, Leben und Schaffen") Bezug nehmen dürfen. Dort war die Aufgabe: den Künstler aus seinen Werken, und aus seinem Wesen und Lebenslauf die Werke zu erkennen. Hier soll für die Praktik der Darstellung am Klavier benutzt und in das Einzelne fortgeführt werden, was jenes Werk im Ganzen und Grossen zu begründen unternommen hat.

den Seitensatz wieder auf — oder vielmehr bildet ihm die Grundsubstanz, regt alle Stimmen auf, wächst aus seiner Winzigkeit zu mächtigem Bassgang' an, schlingt sich durch den ganzen reichen Satz! Es möchte sich wohl als unmöglich erweisen, einem solchen Satze — und ihnen gleicht die Mehrzahl — mit blossem, sich selbst überlassenem Naturell, ohne tüchtige Vorbildung und gründliche Einsicht beizukommen.

In dem wesentlichen Unterschiede der Beethovenschen Instrumental- und besonders Klavierwerke liegt auch der Grund, dass die Kompositionen der andern Tonkünstler jenen nicht in gleichem Maass' als Vorschule dienen, wie sie untereinander thun. Haydn, selbst Klementi können auf Mozarts Klaviersätze hinführen, wieweit auch Klementi zurückbleibt und wie handgreiflich die Eigenthümlichkeit beider deutscher Meister sie von einander unterscheidet. Dussek und Louis-Ferdinand, denen A. E. Müller folgt, wie Wölfl und viele Andre der Mozartschen Bahn, Hummel, und weit nach ihm Chopin, er und Weber und Moscheles als Vorläufer von Mendelssohn, Liszt und Thalberg, — die Reihen liessen sich weiter verfolgen, — sie alle führen, so gewiss jeder eine mehr oder weniger hervortretende Eigenthümlichkeit behauptet, Einer auf den Andern; wer Dussek versteht, dem wird Louis-Ferdinand nicht fremd bleiben, wer Thalberg sich angeeignet, hat Henselt schon mitgewonnen und steht dem unvergleichlich geistvollern, sonoren Liszt, so wie dem genialen Robert Schumann, — dem einzigen, der Beethoven in Ernst und Treuen oft nachgestrebt, — schon näher. Man kann sie alle kennen, und wird sich doch bei Beethoven in einer neuen Welt befinden.

Ja, zuletzt zeigt sich, dass bei ihm nicht einmal ein Werk für das andere genügend vorbereitet. Wer Einen Thalberg bewältigt, hat diese Arpeggien aller andern bewältigen gelernt; wer sich in einige Sonaten Mozarts hineingefühlt hat, ist allen übrigen gewachsen. Nicht so bei Beethoven. Die Symphonien 1, 2, 4, 8 sichern keineswegs die Verständniss der Symphonien 3, 5, 6, 7, 9; die Quartette Op. 59 gehen so weit über die Op. 18 hinaus, wie sie — ungefähr! — hinter dem Quatuor Op. 132 zurückbleiben; die Sonaten Op. 22, 54, 53 stehen von denen Op. 27, 28, 81 a soweit ab, wie diese von Op. 106, 90, 101, 109 bis 111. Jede dieser nur unvollständig zusammengestellten Reihen macht besondre Ansprüche, ja, jedes Werk will für sich gefasst sein. Beethoven stellt in der Reihe seiner Werke eine vielfältige Aufgabe; aber der Gewinn ist

auch ein weit höherer und reicherer. Man wird in das Idealreich der Kunst erhoben und gewinnt an jedem Werke, wenige ausgenommen, eine neue und eigenthümliche Anschauung.

So vielfältig nun die Aufgaben sind, die Beethoven gelöst hat, so vielfältig stellen sich natürlich auch die, welchen die Anleitung zum Vortrag der Werke sich zu unterziehen hat. Auf den ersten Hinblick scheint es zwar, dass die Werke sich nach ihrer Richtung auf Spiel oder allgemeines Gefühl oder bestimmtern Inhalt trennen und die der ersten beiden Klassen zu leichter Abfertigung zusammenfassen liessen. So könnte man die XXXII Variationen in C moll Nr. 36, die Konzerte mit Ausnahme des vierten, die Sonaten Op. 54, 22, 53 der Richtung auf Tonspiel, die Sonaten F moll Op. 2, F dur Op. 10, E dur Op. 14, Fis dur Op. 78, die Fantasie Op. 77 der Richtung auf unbestimmtes Gefühl beimessen. Allein sobald man auf diese und ähnliche Werke ernstlicher eingeht, wird man inne, dass jene oder ähnliche Fachtheilungen nicht stichhaltig sind. Kaum ein Werk wird sich streng in einer jener Richtungen halten, es wird Tonspiel und Gemüthsbewegung verschmelzen oder wechseln lassen, und sich gelegentlich selbst zu bestimmterm Inhalt verdichten. Daher bleibt nichts übrig, als sich auf die einzelnen Werke einzulassen, soweit es nöthig und ausführbar ist.

Ausgeschlossen darf ohne Weiteres werden, was — vom Beethovenschen Standpunkt angesehen — von untergeordnetem Werth, oder besonderer Anleitung nicht bedürftig ist. Es werden daher ausser Betracht bleiben:

1. alle Variationen, mit Ausnahme derer Op. 120; auch die musterhafte Variationen-Studie Nr. 36 (XXXII Var. C moll) bedarf keiner Anleitung;
2. alle Konzertsätze, Duo's und Trio's, zu denen voraussetzlich niemand greifen wird, der sich nicht zu ihnen im Allgemeinen und durch das Studium der reinen Klaviersachen hingearbeitet hat;
3. die Bagatellen und andre Kleinigkeiten, die Fantasie Op. 77, die Sonaten Op. 6, Op. 49, die Sonatine Op. 79, Arbeiten, deren einige ihres geringen Gehalts wegen kaum als ächt angesehen werden können, die gewiss aber keiner besondern Anleitung bedürfen.

Nur gelegentliche Hinweise auf Einzelnes aus diesem Kreise werden ihre Stelle finden.

Die Hauptgegenstände für dies Büchlein bilden hiernach die

Sonaten, mit Ausschluss der oben genannten. Allein auch sie können nicht vollzählig und nicht Satz für Satz zur Betrachtung gezogen werden; dies wäre, selbst abgesehen von der nöthigen Rücksicht auf Raumersparniss, weder nöthig noch erspriesslich. Was an einem oder mehrern Sätzen gezeigt worden, muss die eigene Beurtheilung des Nachstudirenden auf gleiche und ähnliche Fälle zu übertragen wissen. Das eigne Urtheil muss erweckt und gekräftigt, nicht durch allwärtshin erstreckte Vorarbeit zu Thatlosigkeit herabgedrückt werden.

Lehrwege.

Dreierlei Wege bieten sich zur Einweisung in den Vortrag dar; die Darstellung am Instrumente, — das lehrende Wort mündlich oder schriftlich, — der förmliche praktische Unterricht, der Lehrwort und Darstellung zu verbinden vermag.

Vollste Befriedigung und Sicherheit scheint dieser zweiseitig auf Lehre und Beispiel gegründete Unterricht zu gewähren. Wenn wir nur überall und in genügender Zahl Lehrer fänden, die für unsern Zweck bereitwillig und hinlänglich ausgerüstet wären! Das ist aber nicht der Fall — und kann es nicht sein. Die Aufgabe des Klavierlehrers für technische Ausbildung der Schüler und verständnissvolles Eingehn auf zahlreiche Komponisten ist allzuumfassend, als dass von jedem diese liebevolle und lebenslänglich fortdauernde Hingebung an den einen Beethoven zu fodern wäre, deren dieser einzige, abgesondert stehende bedarf, um ergründet zu werden. Die Vielseitigkeit der Aufgabe und die Last des täglichen Unterrichtgebens sind den Meisten unüberwindliche Hemmung, in Beethovens eigenthümlichem Gebiet, im Reiche der Idee heimisch zu werden. Viele sind nicht fähig, andere nicht willig, ihm dahin zu folgen.

Daher hat Beethoven, besonders in der Klavierkomposition, von Anfang an bis jetzt, diejenigen Musiker zu Gegnern gehabt, deren Standpunkt ausserhalb jenes Reiches liegt, die sich ausschliesslich oder überwiegend der Technik statt dem Idealen in der Kunst er-

geben haben: die Virtuosen*) und die „Klaviermeister“, wie er selber sie zur Bezeichnung ihres technischen Standpunkts nennt. Sie kennzeichnen sich schon durch ihr unbegränztes Festhalten an Etüden, Konzert- und Salonstücken. Eine zeitlang — lange genug! — lehnte man in diesem weiten Kreise Beethovens Werke als „nicht klaviermässig“ ab, weil sie allerdings nicht in den herkömmlichen Müllerklippklapp der Etüden und sonstigen Handwerkeleien passen, und weil allerdings ihr Inhalt öfter über die hölzernen Tasten hinaussteigt in Vorstellungen vom Orchester — und noch höher. Man kann in jenem Tonspiel wohlgeübt und sattelfest sein, und stösst bei Beethoven, selbst in technisch-leicht angelegten Sachen (z. B. in der Sonate Op. 90), auf unvorhergesehene Schwierigkeiten, die nicht einmal „dankbar“ sind nach der Redeweise der Techniker, das heisst: weder auffallend hervortreten und Bewunderung eintragen, noch nach Weise dieses Alltagsfutters, das man Etüden nennt, häufig wiederkehren, dass die Mühe der Uebung sich vielfach verwerthe.

Jetzt helfen dergleichen Ausreden nicht mehr; Beethovens Geist ist zu mächtig geworden in den ächten Musikern und im Volke. Nun wird also von den Lehrern jener Klasse das System des Hinhaltens versucht. Man verspricht Beethoven und sein ernstliches Studium; aber erst müsse der Schüler für ihn reif werden. Die Foderung ist richtig und wird weiterhin zur Erwägung kommen. Nur im Munde derer kann sie für nichts als eine hinhaltende Ausflucht gelten, die weder bestimmen, welches Maass diese Reife haben muss und wie man sie erlangen könne, noch ernstlich darauf hinarbeiten, ihrer theilhaftig zu machen. So viel ist ohne weiteres wohl klar, dass jene Lehrer nicht hoffen dürfen, zur Reife für Beethovens Werke hinzuführen, die sich, zwischen Haufen von allerlei andern, fremdartigen Sachen gelegentlich, gleichsam einfallsweise, zu ein Paar willkürlich herausgegriffenen Werken herbeilassen. Da figuriren denn vor allen andern jene Sonaten Op. 49 und 79, die gar nicht als ächt-beethovensche erkannt werden können, auch das und jenes Variationenheft, nichts aber von jenen sogenannten „Bagatellen“ (Op. 33 u. a.), die theilweise so glückliche Proben von seiner künstlerischen Beflissenheit und von seiner Geisteskraft geben. Später kommt dann die „Sonate pathétique“ an die Reihe; wer nichts von Beethoven gespielt, hat wenigstens die „pathétique“ ge-

*) . . . . „da orgelt jeder nur ab, was er selbst gemacht hat,“ sagt Beethoven von ihnen.

spielt. Die geschicktesten Schüler erhalten dann neben andern Etüden und Konzertstücken noch die Cis moll- und F moll-Sonate Op. 27 und 57, nebst der C dur-Sonate Op. 53. Darf man von der Auffassung auf die Absicht schliessen, so gelten die Sonaten als tüchtige Bravour- und Uebungsstücke. Mit den beiden ersten hat die Gewohnheit begonnen, Beethovensche Sonaten in die Konzerte zu tragen.

Gegenüber dem eigentlichen Unterricht' erscheinen die rein-theoretische Anleitung und die rein-praktische Darstellung am Instrument in unleugbarer Einseitigkeit; die eine bietet Rath und Lehre ohne deren Gegenstand, die andre das Umgekehrte.

Die erregende und belebende Kraft der Darstellung bedarf keines Nachweises; sie wird dem Jünger zur Wohlthat; — sobald nur das Werk wirklich seinem Sinne nach zu Gehör kommt. Allein, von allen verfehlten Ausführungen abgesehn, muss doch erwogen werden, dass bei jeder Darstellung eines Kunstwerks durch einen andern als den Schöpfer zweierlei zusammenwirkt: der Sinn, den der schaffende Künstler in ihm offenbart, und die Subjektivität des Ausübenden, letztere nicht einmal rein, sondern gefärbt durch die jeweilige Stimmung. Stimmung und Subjektivität lassen sich nicht ausschliessen, so gewissenhaft man auch strebe, sie der Idee des darzustellenden Werks unterzuordnen. Wenn man schon hiernach von der Darstellung niemals ein reines Abbild des Werks erwarten darf, so kommt noch die Flüchtigkeit jeder Musikaufführung dazu, — man erwäge, wieviel Gefühle, Gedanken und Gedankenbilder sich in die eine oder zwei Viertelstunden zusammendrängen, in denen eine Sonate Op. 101 oder 106 vorüberfliegt, — um den bleibenden Gewinn noch zweifelhafter zu machen. Im besten Falle wird der aufmerksame Hörer auf den Weg des Darstellenden gezogen und eher diesem als der eigenen Fühlung und Erkenntniss folgen. Oder diese werden ihn früher oder später von jenem Weg abziehn und auf den Punkt bringen, wohin theoretische Bildung zielt.

Die rein-theoretische Unterweisung entbehrt aller Reize und Vortheile der Darstellung. Dafür hat sie aber vor dieser den unermesslichen Vortheil voraus, dass sie den Geist des Schülers, Verstand und Phantasie wachruft, in Mitthätigkeit setzt und zugleich erkräftigt. Dies aber ist Hauptaufgabe und Hauptgewinn bei jeder Unterweisung, — und bleibt selbst für Auffassung und Leistung im Besondern unerlässliche Bedingung, welches auch die Mittel und Wege des Unterrichts sonst seien. Ja sie allein hat die Kraft, den

Schüler zur Ergänzung dessen zu fördern, was sie bei Seite lassen muss. Wenn ich die Sonate Op. 106 noch so trefflich höre und mir einpräge, so weiss ich damit von der Sonate Op. 101 noch kein Wort. Wenn ich aber Verstand und Phantasie an der einen Sonate gekräftigt habe, so kommt mir das bei allen andern zu Statten.

Endlich, und das ist in der Kunst die Hauptsache, hat gerade der rein-theoretische Unterricht vor den andern Unterweisungen das voraus, dem Schüler Freiheit des Geistes und Entschlusses zu gewähren. Er hält ihm nicht das Werk in unbedingter Auffassung vor, er drückt nicht auf ihn mit der Autorität des nebenstehenden Lehrers; er will nicht herrschen, sondern den Schüler zum Selbstherrn und damit zum Herrscher in seiner Kunstübung machen; das rathende, weisende Wort soll und kann nur soweit für den Leser gelten, als es denselben überzeugt und gewinnt. Denn in der Kunst kann nicht fremder Wille, nicht fremdes Empfinden, nicht Autorität gelten, sondern nur Freiheit; der ganze Mensch muss dabei sein, also der unbeschränkte Mensch, wie denn überhaupt Menschenwürde und Völkerwürde von der Bedingung der Freiheit unzertrennlich sind. Nur in solchem Sinne will auch dies Büchlein wirken. Es maasst sich nicht an, Vorschriften zu ertheilen, es bietet seinen Inhalt nur als Rath und Anregung zum eignen Schaun und Nachdenken an. Dadurch will es zwiefache Befreiung bringen: Befreiung von fremdem Gebot und fremder Autorität, und Befreiung aus den Schranken der bildungslos sich selbst und ihren Launen und Einfällen überlassenen Subjektivität. Denn der wahre Begriff der Freiheit fodert, dass der ganze Mensch frei sei, durch seine eigne Vernunft auch aus den Garnen der Uneinsichtigkeit, der blinden Triebe und der innern Willkür erlöst.

Allerdings trägt der rein-theoretische Unterricht eine nicht zu übersehende Schranke in sich. Ihre Mittheilungen, wie bedacht und umfassend sie auch seien, haben nur ein Mittel: das Wort. Und das Wort reicht nicht in den Lebensfluss des Kunstwerks hinab; es erweiset sich schlechthin unausführbar, das feine Geäder der Lebensströmung, die sich im Grunde von Ton zu Ton ändert, das ewige Wechselspiel der Accente, die vielerlei Färbungen des Vortrags, kurz das eigentliche Seelenleben des Spiels in Worten festzuhalten. Allein dies ist auch gar nicht beabsichtigt und wünschenswerth. Das Kunstwerk kann und soll nicht überliefert, sondern von seinem Innern heraus durchleuchtet, es soll nicht für den Darsteller zubereitet

und mundrecht gemacht, sondern der Geist des Darstellers soll zu ihm erhoben und für dessen Aufnahme gekräftigt werden.

Und das vermag das Wort.

Vorbildung.

Dass man nicht ohne Vorbildung zu Beethoven hintreten kann, versteht sich. Man muss vor allem Klavierspieler, in technischer Fertigkeit und geistiger Entwicklung zu seinen Werken gereift sein, um sich auf diese einzulassen. An ihm sich erst zum Klavierspieler zu bilden, kann niemand einfallen; es wäre nicht blos Entwürdigung des Meisters, sondern auch unausführbar, da seine Werke durchaus künstlerische Richtung haben und die regelmässige Entwickelung der allgemeinen Technik an Klementi's, Müllers, Kramers, Moscheles, Liszts Arbeiten (hundert andre nicht zu nennen) genugsamen und geeignetern Lehrstoff findet. Ebenso wird man niemand mit musikalisch unentwickeltem Geiste zu Beethoven heranführen; ein solcher könnte nur durch äussern Anlass, z. B. den hohen Ruf des Komponisten, zu ihm herangezogen sein, aber nur höchst zweifelhaften Gewinn davontragen. Das alles kann für ausgemacht gelten.

Aber welches Maass von Ausbildung ist zu fodern? — dies bleibt die wichtige Frage. Man muss bei der Antwort Technik und Geistesreife auseinander halten.

Die Technik.

Welcher Grad technischer Fertigkeit für Beethoven erforderlich, ist gar nicht so leicht festzustellen. Während er in den frühesten Werken denen Haydns und Mozarts nahe steht, überragt er in spätern (z. B. der Sonate Op. 106) die höchsten Ansprüche der neuesten Klavierschule an die Technik des Spiels, oder steht ihnen wenigstens gleich. Ja, selbst in den im Allgemeinen leichter ausführbaren Sätzen springt ganz unversehens irgendwo eine Schwierig-

keit hervor, die weit über den Standpunkt des Ganzen (immer nur von der Technik zu reden) hinausgeht; als Beispiel dient die Adur-Sonate Op. 2, oder die aus Emoll, Op. 90.

Was diese eigenthümliche Schwierigkeit noch erhöht, ist der Umstand, dass Beethoven gerade die technisch hervortretenden Momente selten oder niemals in andern Werken (von den Konzerten allenfalls abgesehen) wiederbringt, wie dies fast bei allen Klavierkomponisten der Fall ist. Wer einen Satz von Thalberg, einige von Hummel oder Chopin sich angeeignet, ist schon so ziemlich im Besitz aller übrigen, während er bei Beethoven fast in jedem neuen Satz auf neue technische Aufgaben gefasst sein muss. Man kann sich darüber nicht beschweren, sondern nur freuen. Denn der Grund dieser Erscheinung ist kein anderer, als die Neuheit und Eigenthümlichkeit aller dieser Werke, während so viel andre Komponisten nur das Kaleidoscop ihrer Manieren und Spielfiguren schütteln, um einen scheinbar neuen Anblick hervor zu zaubern. Am deutlichsten ist dieser Manier der bezeichnende Stempel aufgedrückt in jenen Verarbeitungen fremden Guts, die unter dem Namen „Arrangements, Transcriptions, Réminiscences" u. s. w. entlehnte Melodien aus Opern und Volksgesängen mit den üblichen Passagen durchflechten, unbekümmert um die innerliche Unzusammengehörigkeit der beiden Stoffe. Beide werden willkürlich aneinander gebracht; natürlich wählt jeder Bearbeiter die ihm geläufigen und beliebten Passagen und Begleitungsfiguren und verfällt damit unvermerkt und unvermeidlich der Manier und der Wiederholung. Anders bei Beethoven. Bei ihm geht (Konzertsätze ausgenommen) Begleitungsfigur und Gang (Passage) mit innerer Nothwendigkeit aus dem Gedanken des Werks hervor, muss also je nach der Verschiedenheit des Gesammtinhalts sich verschieden gestalten.

Ja, diese stets neu hervortretenden Schwierigkeiten haben sogar zu der Versicherung geführt: nur Virtuosen seien fähig, Beethovens Sätze auszuführen. Weh' ihm und uns, wenn wir auf die Virtuosen hätten warten müssen! nur zwei haben sich anhaltend und mit ernstlicher Beflissenheit darauf eingelassen, Beethoven den Kunstfreunden darzustellen. Der eine war zu Beethovens Lebzeit Czerny, der die Werke unter der Leitung des Meisters studirte und ausführte; der andere ist Bülow, der schon seit mehreren Jahren mit Virtuosität und zugleich mit hoher Intelligenz Beethoven zum Mittelpunkt seiner musikalischen Darstellungen im vollen Konzertsaale macht. Von ihnen abgesehn, haben sich (wie schon Schindler bemerkt)

die wenigsten Konzertisten und Virtuosen bis jetzt für Beethoven verständnissvoll gezeigt; sie haben auch, schon durch ihren Lebensberuf, darauf hingewiesen, durch Technik zu glänzen und darauf die Kraft des Tages zu verwenden, weder Zeit noch Sammlung dazu gefunden. Beethoven ebenfalls, längere Zeit selbst Konzertspieler, sprach von den Virtuosen aus: „mit der Geläufigkeit der Finger laufe solchen Herren gewöhnlich Verstand und Empfindung davon.“ Er war sogar der Meinung: der gesteigerte Mechanismus im Pianofortespiel werde zuletzt alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen*); ein Gedanke in der verhältnissmässig noch unschuldvollen Zeit der Ries, Hummel, Moscheles ausgesprochen, der in unsre Zeit mit der Macht einer Prophezeiung hinübertönt. Nein! wir wollen uns nicht auf Virtuosen und Virtuosenthum verweisen lassen. Wie jeder seinen Goethe für sich liest und lieben lernt, ohne dabei auf deklamirende Schauspieler und Rhetoren zu warten, so soll jeder, der es vermag — und soweit er vermag, selber seinen Beethoven spielen und immerfort spielen. Und was einer vorerst nicht zu spielen vermag, dazu soll er seinen nächsten geschicktern Freund herbeiholen und sich vortragen und wiederholen lassen, was ihm selber noch zu schwer dünkt. Schliesst sich dann der wiederholten Darstellung trauliches Erörtern an, so wird Genuss und Förderung nicht ausbleiben.

Wir wollen nicht auf Virtuosenthum warten, sondern sobald als möglich zu Beethoven greifen. Müssen wir einstweilen auf die technisch schwierigen Werke verzichten, so wollen wir uns die leichtern nicht vorenthalten lassen. Es handelt sich dabei gar nicht um einen frühern Genuss allein, sondern darum, den rechten Bildungsweg nicht zu verfehlen. Ebensowohl in geistiger wie in technischer Hinsicht bieten nämlich Beethovens Werke den Anblick einer wohlabgemessenen Stufenfolge. Wer die leichtfasslichern Werke, z. B. Op. 22, 14, 2, 54, 53 u. s. w. sicher aufzufassen vermag, der ist darum noch nicht für die tiefern Werke, z. B. Op. 7, 28, Cis moll 27, D moll 31, 90, 109 und 110 geistig reif; er kann auch diese Reife nicht sprungweise, sondern nur durch allmähliche Erhebung an den geistig zugänglichern Werken erlangen. Und diese Aneignung in der Kunst ist, was viele vergessen, nicht ein Anlernen, sondern H i n e i n l e b e n, fodert Hingebung, Sichgehenlassen, Musse,

*) Beethovens Brief an F. Ries vom 16. Juli 1823: „Aufrichtig zu sagen, ich bin kein Freund von dergleichen (Allegri di bravura), da sie den Mechanismus nur gar zu sehr fördern.“

Liebe. Soll nun ein mehrjährig geübter Spieler mit jenen technisch für ihn leicht gewordnen Werken beginnen, an denen allein er sich geistig zu den höherstehenden erheben könnte: so wird er äusserlich schnell mit ihnen fertig, sie wecken und fesseln seinen Spieleifer nicht, er meint sie abfertigen zu können, wie die andern Sachen, die bisher ihn beschäftigt haben, streift über sie hin oder lehnt sie ab — und versäumt die Schulung seines Geistes, oder vielmehr, ist dafür verdorben.

Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, dass Beethovens Werke auch in Bezug auf die Technik eine Stufenfolge darbieten, die vom Haydn-Mozartischen Standpunkte bis zu dem der neuern Technik reicht.

Beginne man mit den vierhändigen Märschen Op. 45, den Bagatellen Op. 33 und den XXXII Variationen in C moll, so werden sich die Sonaten Op. 14, 13, 2, 10, 22, 26, 28, 7, 54, 31, 90, 27, 81, 101, 110, 57, 109, 53, 111, 106 in stufenweis wachsender technischer Schwierigkeit anschliessen.

Man übersehe hier nicht, dass diese, wie jede andre möglicherweise aufzustellende Stufenfolge nur ein ganz allgemeiner Fingerzeig sein kann, weil sich bei jedem Spieler Grad und Richtung der Fertigkeit verschieden erweisen; daher sind die Werke nicht einmal vollständig aufgewiesen und die unter einer Opuszahl (z. B. Nr. 14, 2, 10, 31) nicht einmal nach ihrer handgreiflichen Verschiedenheit getrennt worden. Die Hauptsache war, allzuweit getriebene Foderungen an technische Vorbildung zurückzuweisen und an deren Stelle den Weg der Fortbildung innerhalb des Beethovenschen Kreises zu bezeichnen. Ohnehin wird kein strebsamer Pianist die Handbildung jemals aufgeben.

Die geistige Reife.

Es ist schon S. 15 zugestanden worden, dass ein gewisser Grad geistiger Reife dazu gehört, sich mit Beethoven erfolgreich zu beschäftigen. Aber welcher Grad? wer ermisst ihn? wer ist der Herzenskündiger in diesen Regionen? —

Vor dem Lehrer und sonstigen Vorgesetzten ist, mein' ich, der Lernende selbst zu hören; wer begehrt, zu Beethoven heranzutreten, dem soll es nicht verweigert werden. Er kann sich täuschen, sein

Begehr kann nur äusserliche Beweggründe (z. B. den Glanz des Beethovenschen Namens) haben. Gleichviel. Täuschung und Zeitverlust sind nicht so schadenbringend, als dieses entmuthigende Zurückweisen und Bevormunden, das alles Selbstgefühl tödtet und damit auch Kraft und Zuversicht für künstlerisches Gelingen.

Aber man helfe dem Rathbedürftigen. Und man kann es, wenn man ihn zu den jederzeit seinem Standpunkte gemässen Werken hinweist. Denn auch in geistiger Beziehung lässt sich, wie schon gesagt, eine Stufenfolge der Beethovenschen Werke finden, die vom Fasslichsten aber gar nicht Geringzuschätzenden beginnt und bis zu den höchsten Werken führt.

Nach den Märschen Op. 45, den Bagatellen Op. 33 und den 32 Variationen Nr. 36 liessen sich in erster Reihe die Sonaten

Op. 13, 14, 2, 54, 22, 53, 78

zusammenstellen. In zweiter Reihe träten unter Einmischung der Bagatellen Op. 119 und der sogenannten „Dernière pensée" die Sonaten

Op. 26, 10, 7, 28, 31, 27, 57

auf, dann in dritter Reihe die Sonaten

Op. 81, 90, 106, 101, 110, 109, 111

nebst den Variationen Op. 120. Wo Neigung und Bildungstrieb reichste Beschäftigung mit Beethoven foderten, wäre der ersten Reihe die vierhändige „Polonaise concertante" (das Finale des Tripelkonzerts Op. 56), der zweiten Reihe wären das Septuor, die erste und zweite Symphonie, der dritten die Symphonien 8, 5, 3, 4 in vierhändiger Bearbeitung*), die fünfte für technisch befähigte Spieler in der musterhaften zweihändigen Bearbeitung von Liszt einzuschalten.

Auch diese Zusammenstellung kann gleich der für die Technik gegebnen nur als Andeutung gelten, jeder für die besondre Persönlichkeit zu treffenden als Grundlage, nirgends als unbedingte Vorschrift dienend.

Soviel, um das Buch und die, für welche es zunächst geschrieben ist, einander gegenüber zu stellen.

---

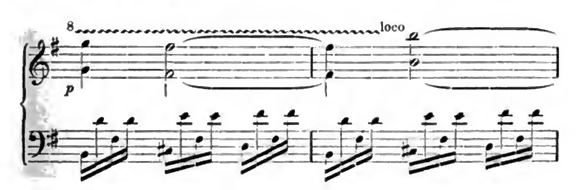
*) Nur verirre man sich nicht zu Hummels und Czerny's Bearbeitung, in denen unter willkürlicher Zuziehung der dritten und vierten Diskantoktave der orchestrale Karakter jener Tonwerke ganz im Klaviergeklimper untergegangen ist.
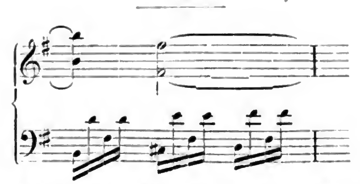
Allgemeine Bemerkungen.

Beethovens Instrument.

Mit welchem Grade technischer Vorbildung man auch zu Beethoven herantrete, immer wird man bei ihm auf Momente stossen, die noch neuer Uebung bedürfen. Dies kann nicht anders sein und gereicht der technischen Schule kaum zum Vorwurfe.

Die Hauptaufgabe der technischen Schulung ist: den Gliedern, — Arm, Hand, Finger, — diejenige Haltung, Beweglichkeit und Kraft zuzuertheilen, deren man zum Klavierspiel überhaupt bedarf. Die dahin zielenden Lehren und Uebungen kann man die elementare Technik nennen; sie ist unerlässlich. Nun aber giebt es noch eine Reihe von Uebungen, — man könnte sie kunstanstrebende nennen, — deren Zweck ist, die allgemeine Fertigkeit auf besondre Tonformen (Begleitungsfiguren, Passagen u. s. w.) zu richten und an ihnen zu bereichern. Dieser Theil der Technik ist so unbegränzt, wie die musikalische Gestaltung selber; das zeigt sich an den Tausenden von Etüden, die bereits vorhanden sind und niemals die Aufgabe erschöpfen, weil jeder eigenthümliche Tonsetzer, wie eben auch Beethoven, voraussetzlich neue Tongestaltungen herzubringt. In Beethovens Sonate Op. 90 findet sich beispielsweise folgende Begleitungsformel,





für die linke Hand, die nach der Vorschrift des Satzes „mit Lebhaftigkeit" (Allegro con moto) und piano ausgeführt werden soll, und selbstverständlich in Gleichmässigkeit der Töne. Die Ausführung ist, besonders im Verhältniss zu der sonst durchgängigen technischen Leichtigkeit des Satzes, nicht ohne Schwierigkeit. Dergleichen findet sich vieles, dem durch die technische Vorschule nicht hinlänglich vorgearbeitet ist und das an Ort und Stelle besonders angeeignet werden muss*).

Einige Beethovensche Schwierigkeiten haben ihren Anlass in dem Unterschiede der Instrumente, für die Beethoven geschrieben und derer, die heute vorzugsweis in Gebrauch sind. Unsre bessern Instrumente haben breitere und tiefer fallende Tasten; welche Vortheile damit verbunden sind, ist bekannt und hier nicht weiter zu erörtern. Beethoven war auf die frühern Wiener Flügel angewiesen, die leichte, gefällige Spiel- und Klangweise hatten, aber wenig Tiefe und Macht. Er war in der Folge von dieser Weise nicht befriedigt. „Streicher (erzählt Reichardt 1809) hat das Weiche, zu leicht Nachgebende und prallend Rollende der andern Wiener Instrumente verlassen und auf Beethovens Rath und Begehr seinen Instrumenten mehr Gegenhaltendes, Plastisches gegeben." Aber auch die Streicherschen Instrumente bleiben hinter der heutigen Mensur und dem Tieffall der Tasten weit zurück.
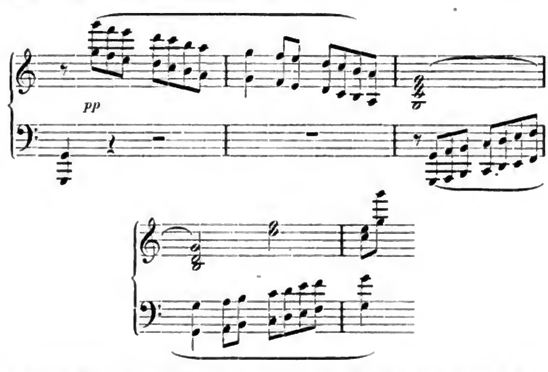
---

*) Die obige Figur ist eine von denen, die Beethoven von Seiten der „Klaviermeister" den Vorwurf zugezogen haben, er schreibe nicht klaviermässig, — er, der höchste Komponist für das Klavier. Allerdings wäre die Schwierigkeit leicht zu umgehen gewesen, Beethoven hätte so
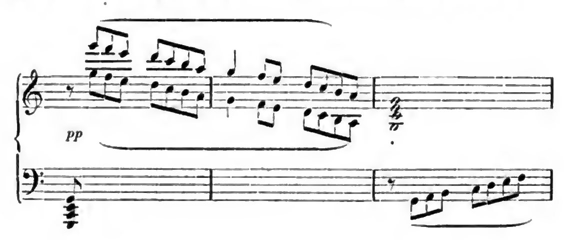


begleiten dürfen; das wäre leicht gewesen. Aber wo wäre die Durchsichtigkeit der Originalfigur, wo der helle Klang und die Schwebung der Dezimen (*H-$\overline{d}$, cis-$\overline{e}$, d-$\overline{fis}$*) geblieben? und die Aufregung, die dem Spieler aus der Schwierigkeit selber erwächst?

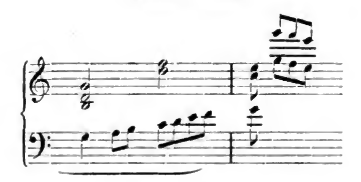
Beethoven war nicht der Mann, den Geist, der ihn lenkte, zu verleugnen um der Finger willen.

So gewiss der Vorzug der neuern Instrumente (mit englischem Mechanismus) vor den ältern Wiener Flügeln, auch für Beethoven, feststeht, so einleuchtend ist doch, dass mancherlei Spielaufgaben bei den ältern Instrumenten leichter gelöst werden konnten. Ein schlagendes Beispiel bietet diese Stelle



aus dem Finale der C dur-Sonate Op. 53. Die Oktavengänge sollen im „Prestissimo" und pianissimo ausgeführt werden. Beethoven hat für die rechte Hand den Fingersatz $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{1}\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{1}$ . . ., für die linke $\genfrac{}{}{0pt}{}{1}{5}\genfrac{}{}{0pt}{}{1}{5}$ . . . vorgeschrieben und durch Bogen den gebundenen Vortrag bestimmt. Dies kann nur mit gleitender, streichender Hand ausgeführt werden und war bei den ältern Instrumenten nicht allzuschwer, während es bei den unsrigen unausführbar erscheint. Es dürfte, wenn man die drei Bedingungen: Prestissimo, Pianissimo und legato erfüllen will, kein anderer Weg offen sein, als — Aenderung; man müsste so
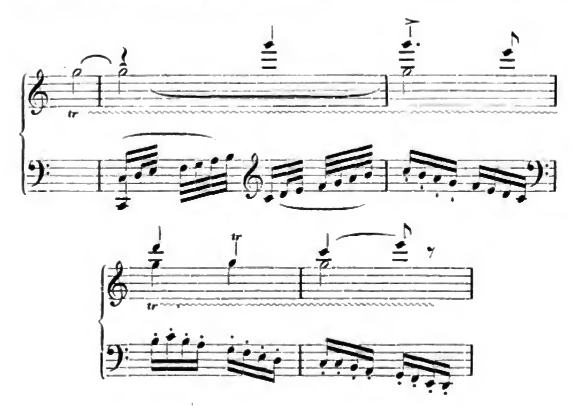




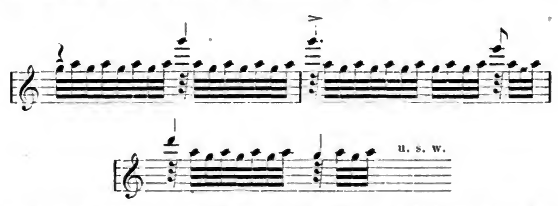
spielen, mit Aufopferung der tiefern Bassoktave.

Wohl erkenn' ich das Bedenkliche dieses Vorschlags, der für bequemere und weniger gewissenhafte Naturen leicht das Signal zu noch mehr Aenderungen werden könnte. Allein dies Bedenken darf doch nicht die Wahrheit zurückhalten, ohne welche der Satz unausführbar bleibt, oder zu falscher Darstellung, zum gestossenen Vortrag („poudré") gedrängt wird. Dann steht dem obigen Urtheil Bülows Gutachten zur Seite, der als einer der grössten Spieler in Sachen der Technik Autorität ist. Endlich kann ich mit voller Ueberzeugung zusetzen, dass mir wenigstens, bei vieljähriger Beschäftigung mit Beethovens Werken, keine Stelle aufgefallen ist, die sich unausführbar zeigte, allenfalls eine, mehrmals gebrauchte Figur ausgenommen.

Diese Figur zeigt sich ebenfalls im Finale derselben Sonate, im ersten Zeitmasse, Allegretto moderato,



und soll zuerst „pianissimo“, dann „fortissimo“ ausgeführt werden. Die Schwierigkeit liegt in der rechten Hand, die neben dem Triller zugleich die Melodie vorzutragen hat, und zwar — wie sich bei Beethoven versteht und hier obenein durch das Betonungszeichen (>) und die Bindung am Schlusse angedeutet wird — sinngemäss. Hier dürft' es, besonders für das Pianissimo, rathsam sein, den Triller für die Momente der Melodie zu unterbrechen und so



zu spielen, damit die im Original mit dem Triller zusammenfallenden Melodietöne nicht gespitzt und gebissen, sondern eben und ruhig hervortreten. Aehnliches zeigt sich (nur einen Takt lang) in der sogenannten Menuett der D dur-Sonate Op. 10, und vielleicht auch noch in andern Sätzen. Auch hierbei muss die pünktliche Ausführung auf den Instrumenten älterer Bauart leichter gelungen sein; aber der Ausfall der einzelnen Trillertöne kann, besonders bei rollend schneller Ausführung kaum bemerkt werden. Allen diesen kleinen Schwierigkeiten gegenüber, die theilweis' im Bau der neuern Instrumente wurzeln, steht übrigens der Vorzug dieser letztern auch für Beethoven unbestritten fest.

Nur einen Mangel zeigen die meisten von ihnen, und der würde leicht zu beseitigen sein. Sie haben nämlich nur eine Verschiebung, die den Hammer von drei Saiten auf zwei bringt, nicht aber eine weitere (durch tieferes Hinabtreten desselben Pedals) auf eine Saite. Diese letztere bringt besonders in den tiefen Tonreihen einen ganz eigenthümlichen Klangkarakter zu Wege und ist keineswegs blosses Hülfsmittel für Pianissimo. Beethoven hat in verschiedenen seiner tiefsten Sätze, z. B. der Sonate Op. 106, darauf gerechnet und sehr sorgfältig „una corda“, „due corde“, „tutte corde“, vorgeschrieben. Diese für gewisse Klangwirkungen ganz unersetzliche doppelte Verschiebung ist indess mit der neuern Bauart der Instrumente gar wohl vereinbar und sogar an fertigen noch ohne Schwierigkeit anzubringen. Sie lässt auch keinen Nachtheil, etwa für die Haltbarkeit,

besorgen; ich habe früher jahrelang einen englischen, für Prinz Louis (also vor 1806) gebauten Flügel gespielt und seit länger als 20 Jahren einen trefflichen Breitkopf-Härtelschen Flügel englischer Bauart im Besitz, beide mit doppelter Verschiebung und erwünschtester Haltbarkeit. Es kommt nur darauf an, den Instrumentenbauern gegenüber jene Einrichtung beharrlich zu fodern und — die allerdings leichter verstimmbare Einsaitenlage sparsam und schonungsvoll zu behandeln.

Beethovens Fingersatz.

Die Technik des Klavierspiels hat bis zu Beethoven und dann nach seiner Zeit einen hohen Grad der Vervollkommnung erreicht. Die über Beethovens Standpunkt hinaus erlangten Vortheile der neuern Technik verschmähen, wäre gewiss übelverstandne Anhänglichkeit; nicht seinen äusserlichen Mitteln, seinen Zwecken müssen wir nachstreben und dabei die besten Mittel vorziehen.

Diese Betrachtung hat ihr erstes Ziel im F i n g e r s a t z e. Es kann hier nicht darauf abgesehen sein, diesen Gegenstand vollständig abzuhandeln; das muss bei der technischen Vorbildung soviel wie nöthig dem Studium Beethovens schon vorausgegangen sein. Nur die für den Vortrag seiner Werke besonders wichtigen Punkte sollen zur Erinnerung kommen, und auch sie nur, soweit es unerlässlich scheint.

Bekanntlich giebt es für den Fingersatz wenig absolute Regeln, vielleicht gar keine, weil dabei gar mancherlei verschiedne Zwecke bestimmend sein können. Der nächste ist Ausführbarkeit überhaupt, neben ihm tritt Bequemlichkeit und Sicherheit, dann Leichtigkeit und Flüssigkeit der Melodie, dann Beförderung des besondern Ausdrucks hervor; zuletzt fodert sogar der Handbau des einzelnen Spielers Berücksichtigung, da der einen Hand schwer oder unerreichbar sein muss, was der andern wohl ausführbar ist. Es kann also für denselben Satz mehr als eine Fingersetzung geben, ohne dass eine vor der andern absolut den Vorzug hätte. Nur das ist

rathsam, dass man sich für irgend einen Fingersatz fest entscheide, weil man sonst Zeit und Kraft der Uebung zersplittert und ein Fingersatz die Sicherheit im andern stört*). Ferner mag man anerkennen, dass Einfachheit und Folgerichtigkeit des Fingersatzes die Einübung erleichtern, man also zu demselben Motiv wo möglich dieselbe Folge der Finger anzuwenden habe, — dass man für jede zunächst folgende Taste den für sie bequemsten Finger frei haben müsse, und was der allgemeinen Regeln mehr sind.

Gelegentlich zeigen sich aber selbst diese Regeln nicht durchaus zutreffend. Selbst neben der bekannten Fingerordnung für die Durtonleiter giebt es abweichende, für besondern Vortrag günstigere Fingerfolgen, ja, es kann die Versetzung desselben Fingers — besonders des zweiten — von einer Taste auf die folgenden rathsam werden, wenn es darauf ankommt, jeden Ton mit dem sichersten und feinsten Gleichmaass oder Nachdruck gleichsam herauszufühlen.

Ein für allemal sei ausdrücklich bemerkt: dass diese und ähnliche Abweichungen nicht statthaft sind für Klavierspieler, deren Einsicht und Geschick im Fingersatz noch nicht festgeworden sind. Aber die Spieler dieser Klasse sind auch noch gar nicht für Beethoven reif, wenigstens nicht für diejenigen Werke, welche dergleichen Abweichungen nöthig machen.
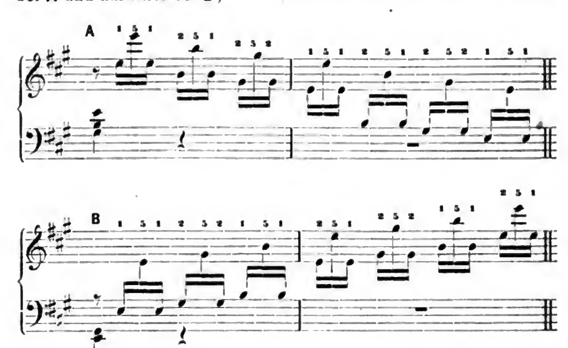
Wenn solche Abweichungen schon für jede andre Komposition statthaft werden, wie viel mehr für Beethovens Tonwerke, die durchaus vom regsten und feinsten Gefühl erfüllt und dabei vom mannigfaltigsten Inhalte bedingt sind! Hier ist auch das nächste Mittel, der Fingersatz, für Gelingen und Ausdruck bei jeder neuen Aufgabe von Neuem zu bedenken, — um so mehr, als Beethoven allerdings tiefern Trieben gefolgt ist, als der Rücksicht auf die Technik und sogar, wenn er nach dem Abschluss der Komposition ihr hin und wieder durch Vorzeichnung des Fingersatzes zu Hülfe kommen wollen, öfter dabei fehlgegriffen hat oder hinter der erhelltern Einsicht der Folgezeit zurückgeblieben ist. In solchen Fällen würde man dem eigentlichen Zwecke des Meisters zuwiderhandeln, wollte man zu seinen Mitteln greifen, statt zu bessern.

Nur wenige Beispiele dazu.
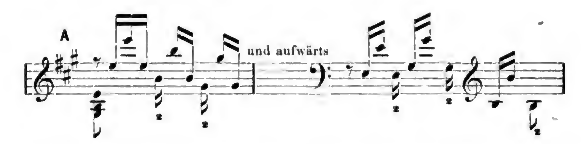
*) Die Bemerkung ist nicht unnöthig. Einer der vorzüglichsten Lehrer und Spieler hat gerade bei Beethoven die Gewohnheit, seinen Schülern bis zu vier verschiedenen Fingersetzungen zu geben und sie durchüben zu lassen.

1. Einstimmige Figuren.

In der A dur-Sonate Op. 2 findet sich folgende Figur, abwärts bei **A** und aufwärts bei **B**;
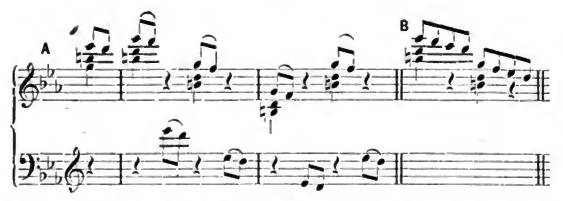


das Zeitmaass ist Allegro vivace; ob die übergesetzte Fingerordnung von Beethoven selbst herrührt, steht nicht fest. Die Ausführung ist so, wie sie dasteht, sehr schwer, für kleinere Hände kaum möglich. Czerny*) nimmt die linke Hand zu Hülfe —
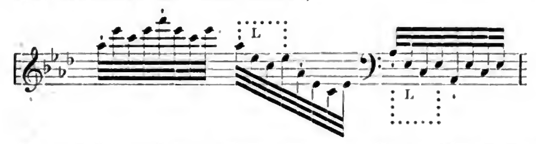


und beseitigt damit die Schwierigkeit durchaus. Beethoven selber ist diese Spielform bekannt gewesen, er hat z. B. im ersten Satz seiner B dur-Sonate Op. 106 (S. 8 der Originalausgabe von Artaria) so wie bei **A**

*) Klavierschule Th. 4.
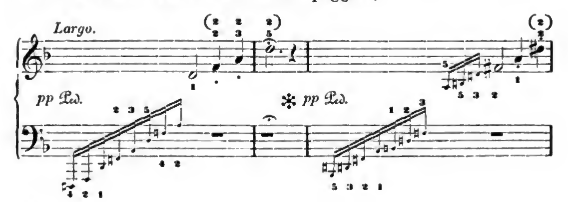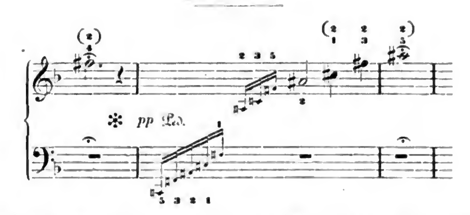


statt wie bei **B** gesetzt, um den Satz (Allegro und piano) sicher und leicht hervortreten zu lassen. Dieselbe Spielweise will er im ersten Satze der As dur-Sonate Op. 110 (Moderato, Takt 12 der Originalausgabe von Schlesinger) angewendet wissen. Zuerst schreibt er zwar daselbst für die rechte Hand so,



während er der linken Pausen giebt; der Satz ist auch in dieser Weise gar wohl ausführbar. Leichter aber und sinngemässer (es ist „piano" und „Leggiermente" vorgeschrieben) kommt er heraus, wenn man die Linke eingreifen lässt, wie oben angedeutet ist; und so hat Beethoven selber weiterhin (S. 6) wenigstens einmal ganz genau hingeschrieben. Diese für den Spieler zweckmässigere Schreibweise mag ihm zu umständlich gewesen sein, oder er hat nur das eine Mal an die Technik gedacht.
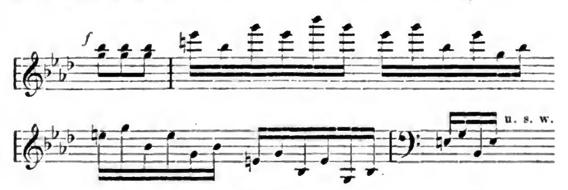
Diese Ablösung der Hände scheint auch bei technisch minder schweren Figuren rathsam, wenn sie der sinngemässen Darstellung zu Hülfe kommt. In der D moll-Sonate Op. 31 beginnt der zweite Theil des ersten Satzes mit diesen Arpeggien,
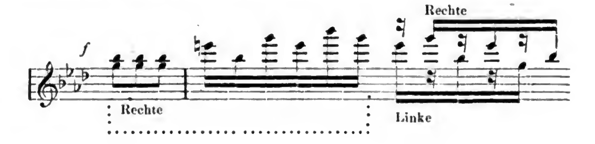




die (wie die Pausen im Bass andeuten) für die rechte Hand bestimmt scheinen und auch so den für diese Sonate gereiften Spielern keine technische Schwierigkeiten bieten. Demungeachtet würde die Ablösung beider Hände, wie sie oben vorgeschrieben ist (die untergesetzten Finger gehören der linken, die übergesetzten der rechten Hand), der feinern Ausführung günstig sein; — hier scheint sogar das Fortsetzen des zweiten Fingers (S. 29) wohl anwendbar, um die letzten Töne mit der feinsten Fühlung herauszubringen.

Auch für den entgegengesetzten Vortrag kann dieselbe Spielmanier nützlich sein. Im ersten Satze der F moll-Sonate Op. 57 bricht Takt 14 aus dem bisherigen Pianissimo folgende Arpeggienfigur im Forte hervor,
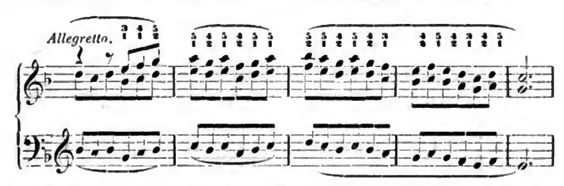


die dem Sinn und Gange des Satzes nach s e h r stark und schlagend hervortreten muss. Die Ausführung ist, auch im Zeitmaasse des Allegro assai und Forte, nicht schwer. Allein die erfoderliche ausdauernde Kraft würde durch Verwendung beider Hände,





jede mit dem dritten Finger schlagend oder mit regelmässigem Fingersatz gewinnen. Spieler, denen diese Form der Darstellung nicht geläufig ist, werden in die einhändige Ausführung möglichste Kraft zu legen suchen.

Eine Kleinigkeit komme zum Schlusse dieser zum Theil nicht ganz bedenkenfreien Vorschläge noch in Betracht: es betrifft den Quartengang der rechten Hand im Trio der F moll-Sonate Op. 2. Beethoven (oder für ihn ein Unbekannter) hat diese Stelle so
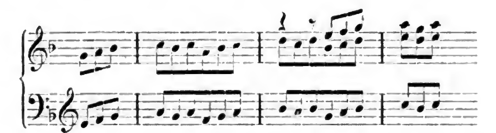


beziffert. Czerny, dem dieser Fingersatz grundsatzlos erscheinen mochte, hat dafür folgenden

4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 5 4 5 4 3 4 5 4 3 4 5 4
1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2,

Bülow (in mündlicher Unterhaltung) diesen noch mehr folgerechten und vereinfachten
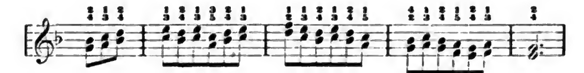
4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5
1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

vorgeschlagen. Blickt man auf den Anfang des Satzes, so wird man gewahr, dass derselbe zweistimmig, und zwar in Terzen anhebt



und erst später die quartenbildende Stimme hinzukommt. Es würde der Anlage der Komposition keineswegs widersprechen, die beiden
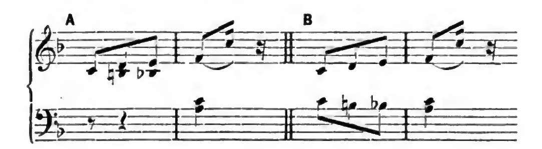
in Terzen gehenden Stimmen als zusammengehörige Grundlage der linken Hand zuzuweisen, — vielleicht mit dieser Fingersetzung



und die Oberstimme als melodieführende der rechten Hand zu überlassen. Für kleine Hände scheint dieser Vorschlag, unter den Quartengängen der Fingersatz von Bülow der annehmbarste. Beethoven selber hat diesen letztern im Finale der A dur-Sonate Op. 101 (S. 16 der Originalausgabe von Steiner) drei Takte weit vorgezeichnet und damit jene Vorschrift zu der Sonate Op. 2 zurückgenommen.

2. Zwei oder mehr Stimmen in einer Hand.
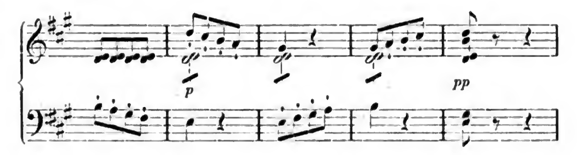
Sobald zwei oder mehr Stimmen von einer Hand ausgeführt werden müssen, wird natürlich Abweichung von den Grundregeln des Fingersatzes noch häufiger geboten, — oder vielmehr bedarf es neuer, den Aufgaben entsprechender Maassregeln, die ebenso wohlbegründet sind, als die einfachern für einstimmigen Satz in einer Hand. Ohne Frage gelingt die Ausführung einstimmiger Sätze leichter; wo es daher möglich ist, muss man besonders der die Hauptstimme führenden Hand jede weitere Last ersparen. Ein kleines Beispiel dazu giebt das Adagio der F moll-Sonate Op. 2. Beethoven hat Takt 2 und 3 so wie bei **A** notirt,



in das System der linken Hand Pausen gesetzt, die Noten *c̄ h b* also der rechten zugewiesen. So gewiss die Ausführung äusserst leicht ist, möchte doch wohl die Uebertragung der drei Noten auf die linke Hand (wie bei **B**) den Vorzug verdienen, weil dadurch die rechte volle Freiheit für das zarteste Hervorheben der Melodie gewinnt.
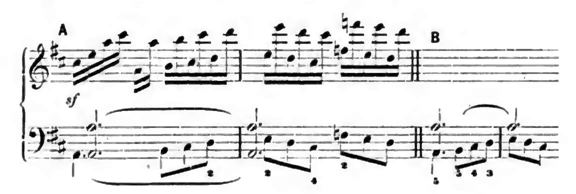
Nun einige Beispiele für das Zusammenfassen zweier oder mehrerer Noten oder Stimmen in einer Hand, nach denen ähnliche Fälle beurtheilt werden können.

Im ersten Satze der A dur-Sonate Op. 2 schliesst der zweite Theil folgendermaassen,
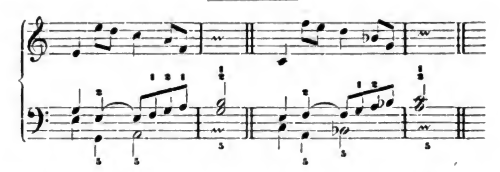


piano und pianissimo. Es scheint nichts angemessener, als die beiden Tasten zu *d* und *e* mit dem Daumen der rechten Hand zu nehmen, weil sonst die äussersten Töne der Ober- und Unterstimme ersprungen werden müssten und dadurch Unruhe und Härte in den Anschlag käme.

Im Finale der D dur-Sonate Op. 28 (Originalausgabe von Haslinger S. 18) hat die linke Hand diese Stelle (**A**)
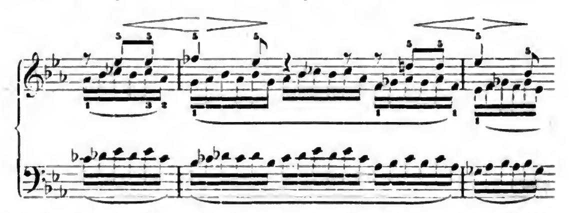


viermal und zwar fortissimo auszuführen. Es ist klar, dass die Achtel mit den Fingern 4 3 2 genommen werden müssen, folglich der zweite Finger von *d* nach *e* springen und zuletzt *cis f* mit 4 2 genommen werden muss. Wollte man sogar den aushaltenden Ton *A* (wie bei **B**) verkürzen, — was offenbar Beethovens Vorschrift und Absicht zuwiderliefe, — so müsste der kleine Finger von *A* nach *H* springen und der unbequeme Griff 4 2 zu *cis f* doch geschehn.

Im Schlusssatze der C dur-Sonate Op. 53 muss die linke Hand so
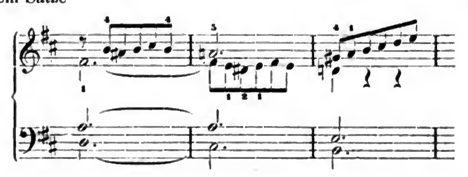


geführt werden; der kleine Finger wandert über drei Tasten, auch von der Unter- zur Obertaste (*AB*), der Daumen ebenfalls über zwei, und (bei *a b*, zuletzt bei *as b*) über zwei, — Unter- und Obertaste.

Im Adagio der B dur-Sonate Op. 22 Takt 39



muss der kleine Finger die ganze Oberstimme übernehmen. Diese Spielart ist nicht durchweg nothwendig (man könnte 4454 nehmen), allein sie ist bequemer, als der anscheinend regelmässigere Fingerwechsel, und geeigneter, jedem Ton der kleinen Melodie den gehörigen Nachdruck zu geben.

Im ersten Satze der D dur-Sonate Op. 28, Takt 48, ist in diesem Satze
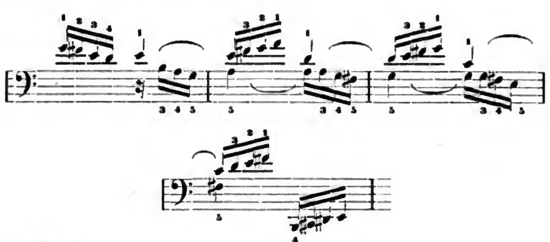


der Daumen von *fis* auf *e* fortzubewegen, der fünfte Finger dem vierten unterzuschieben.

Aus dem Finale der A dur-Sonate Op. 101 kann eine Stelle (S. 14 der Originalausgabe von Steiner) für die rechte Hand nicht füglich anders, als so
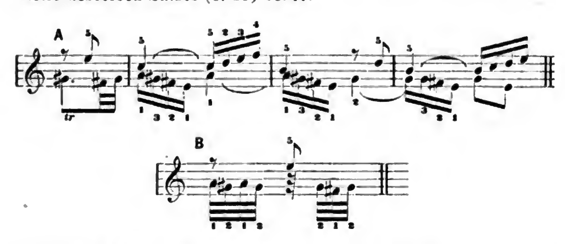


dessgleichen für die linke Hand so



gefasst werden.
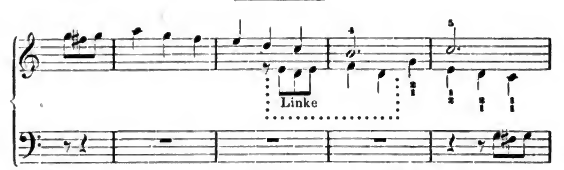
Aehnliche Behandlung fodert die rechte Hand in nachfolgender Stelle desselben Satzes (S. 13) bei **A**:



der Triller könnte, wie **B** zeigt, unterbrochen werden.
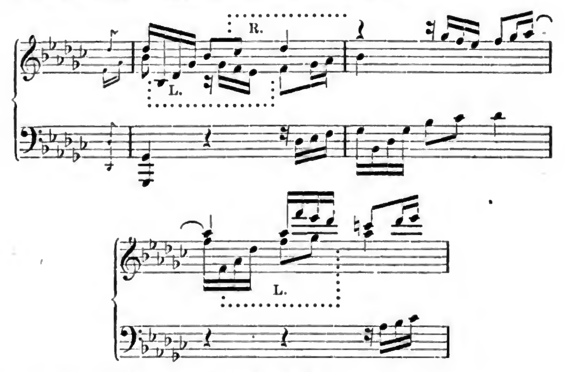
Der letzte Blick lenkt sich auf solche Sätze, wo bei der Durchführung mehrerer Stimmen eine derselben aus einer Hand in die andre übergeht, entweder aus Nothwendigkeit oder zu Gunsten sinngemässen Vortrags.

Ein solcher Fall zeigt sich im Scherzo der dritten Sonate Op. 2,
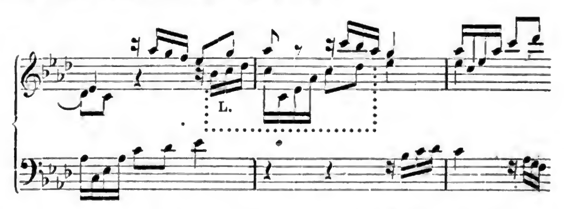


wo die zweite Stimme von der linken Hand eingeführt, dann aber von der rechten übernommen wird, damit jene für den Einsatz der dritten Stimme frei werde.

Ein zweiter Fall zeigt sich im Finale der B dur-Sonate Op. 106, S. 44 der Originalausgabe bei dem Eintritt in Ges dur, —
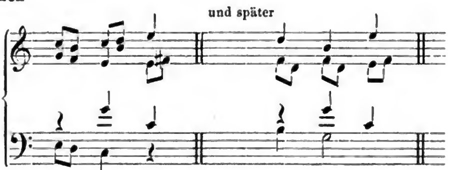


ein dritter in As dur ebendaselbst, S. 46,



der sich sogleich wiederholt. Die Nothwendigkeit leuchtet ohne Weiteres ein. Weniger vielleicht bei einem Vorschlage zur Hände-

vertheilung in der 24. Variation der 33 Veränderungen Op. 120. In dieser überaus zart gehaltenen Variation sind die Eintritte von Alt, Diskant und Bass (es ist ein kleines Fugato) durchaus deutlich vernehmbar, nicht so der Eintritt des Tenors inmitten der andern Stimmen



in dem ersten hier stehenden Takte. Sollen die Oberstimmen nicht verwirrt werden und der Eintritt des Tenors kraftlos erfolgen, so muss die linke Hand den Sprung *c*—*g* mitten in die rechte hineinwagen. Der zweite obiger Takte ist leichter.

Die Spielart für Beethoven.

So unübersehbar gross die Fortschritte der neuern Technik sind, so hat sie sich doch, übereinstimmend mit der Richtung der modernen Komposition — namentlich der Konzert- und Salonkomponisten, oft eine gewisse Einseitigkeit zu Schulden kommen lassen.
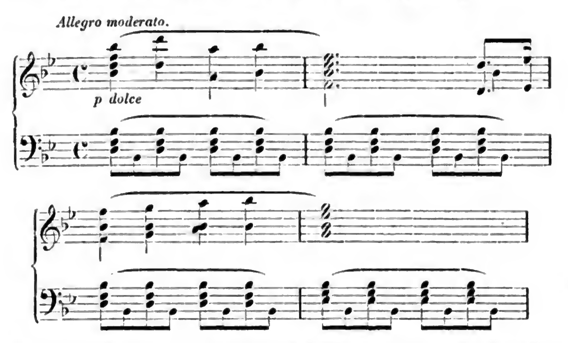
Naturgemäss ist das das erste Ziel der Technik: Händen und Fingern den möglichst erreichbaren Grad von Beweglichkeit und Sicherheit, Leichtigkeit und Kraft, volle Herrschaft über die Tastatur zu ertheilen. Hierauf sind alle Elementarübungen, hierauf alle Etüden berechnet.

Diese für die erste Periode des Klavierspiels und für das Streben nach Virtuosität durchaus berechtigte Richtung hat mit Nothwendigkeit dahin geführt, die Hand mit ihren Fingern mehr als ein Ganzes, als ein einziges Organ zu behandeln; Glanz und Meisterschaft des Spielers bedürfen, um sich zu zeigen, weitausgedehnter Laufer, Arpeggien, die Hand muss über mehrere Oktaven geführt werden, die

Finger müssen das Spiel der Figuren in weitreichender Bahn fortführen. Etüden und Konzertstücke sind hierauf berechnet, die sogenannten Salonsachen zum grossen Theil ebenfalls. Alles das wirkt ausschliesslich oder vornehmlich durch Massen von Tönen, deren jede durch Gleichmässigkeit der Ausführung zu einem Ganzen zusammengeschmolzen wird.
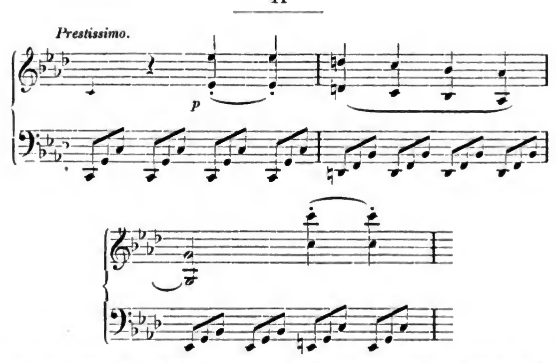
Dass diese Spielart auch bei Beethoven Anwendung findet, versteht sich; die weiten Gänge im ersten Satze der B dur-Sonate Op. 106, im Trio der As dur-Sonate Op. 110, in der C dur-Sonate Op. 53 und viele sonstige Partien können als Beispiel dienen. Merkenswerther — weil man dergleichen oft vernachlässigt und die Aufgabe bisweilen schwieriger ist, als sie scheint — sind gewisse Begleitungsformen.

Das B dur-Trio Op. 97 beginnt mit dieser Begleitung,
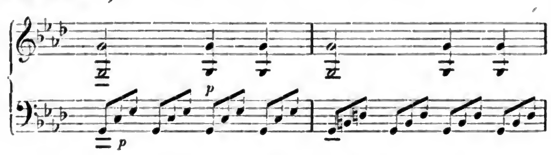


die mit vollkommner Gleichheit des Anschlags und der Kraft (oder, Takt 3, des Anschwellens) ausgeführt werden muss. Dies ist nicht ganz leicht, weil der kleine Finger dem Daumen und zwei Mittelfingern das Gleichgewicht halten soll.

Im Finale der F moll-Sonate Op. 2 muss die Triolenbegleitung in der linken Hand überhaupt in vollkommener Gleichmässigkeit ausgeführt werden; sie ist gleichsam der ebne Boden. auf dem die leidenschaftlichen Gestaltungen der Melodie sich entwickeln. Nun aber, bei dem Schlusssatz ändert sich das: die Melodie bewegt sich zweimal acht Takte weit in ruhiger, grossartiger Entsagung über der forttönenden Begleitung,
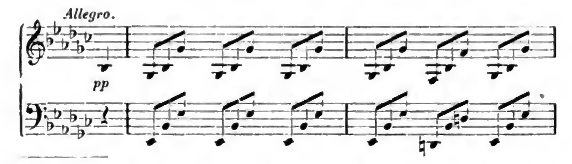


in der jener leidenschaftliche Sturm der tief aufgeregten Seele noch vernehmbar bleibt. Diese Begleitung muss in vollkommenster Gleichheit der Bewegung und Betonung (kein Ton hervortretend) ausgeführt werden; zugleich muss sie aber pianissimo beginnen, vollkommen gleichmässig bis Takt 6 zum fortissimo anschwellen und hier so*)
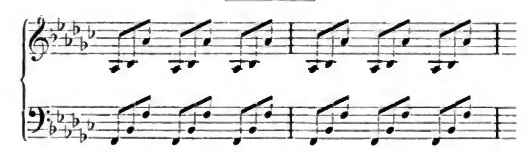


ausgehn, worauf dieselbe Behandlung der acht Takte sich wiederholt.

Im Trio (Minore bezeichnet) der Esdur-Sonate Op. 7 haben beide Hände folgende Figur
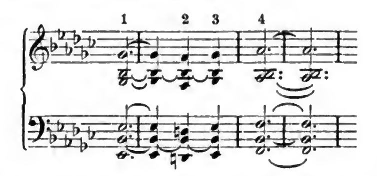


*) Der einfache Strich (—) soll Betonung, zwei und drei Striche (═ und ≡) sollen stärkere Grade der Betonung anzeigen.



auszuführen. Dies muss in vollkommner Gleichmässigkeit geschehn, mit gelindem Anwachsen bis zum ersten Ton des dritten Takts, dann wieder abnehmend — und in gleicher Weise nochmal, dann nach der von Beethoven selbst gegebnen Bezeichnung. Der zweite Theil ergiebt sich hiernach von selbst; für den ganzen Satz könnte des Dichters Wort

Im Windsgeräusch
In stiller Nacht

sinndeutend sein. Er hat so wenig eine hervortretende Melodie, als das Windsgeräusch artikulirt ist, die Melodie liegt im Zusammenklang der Töne, — diese Tonmassen
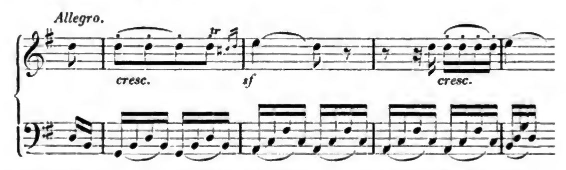


sind zugleich die vier ersten Harmonien und die vier ersten Momente der Melodie.

Soviel — beispielsweise, keineswegs erschöpfend — vom gleichmässigen Spiel der Hände und Finger, auf das die neuere Technik vorzugsweise gerichtet ist.

Nun treten aber bei Beethoven noch ganz andre Ansprüche hervor, auf deren Befriedigung jene Technik nicht hin-, von der sie gewissermaassen sogar abführt. Bei Beethoven (ebenso bei Bach, häufig bei Mozart und jedem sinnigen und tiefern Komponisten) wird es allaugenblicklich nothwendig, dass eine Hand von der andern, ja, dass in derselben Hand ein oder ein Paar Finger sich von den andern zu besonderer Spielart unabhängig machen.
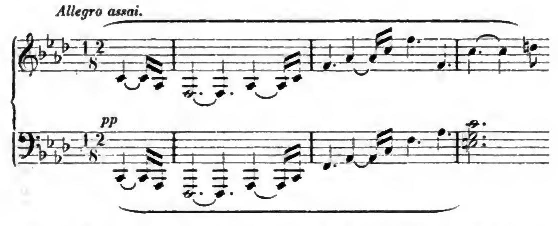
Das erste, die Unabhängigkeit einer Hand von der andern, ist das leichteste. Die Hervorhebung der Melodie in der einen Hand vor der Begleitung in der andern wird von jedem Lehrer gefodert

und von jedem Spieler schon ohnedem geleistet. Die Aufgabe (Fertigkeit jeder Hand für das ihr Obliegende vorausgesetzt) ist meist leicht, fodert aber bisweilen Feinheit der Verständniss und der Handhabung. Im ersten Satze der G dur-Sonate Op. 14 z. B. will die sprechende Melodie



ausdrucksvoll, mit gelinder Steigerung der vier oder fünf *d*, mit abschleifendem Schlussfalle vorgetragen sein, die Begleitung dagegen muss sich unterordnen und ganz gleichmässig (mit einem kaum merklichen Nachdruck auf das erste und fünfte Sechszehntel) dahinfliessen; die Schwierigkeit — wenn es eine ist — liegt Takt 3 bei den fünf Sechszehnteln *d*, die leicht und fein gesteigert werden müssen, während die Linke bei gleicher Bewegung nicht steigert.

Eigenthümlicher ist der Fall, dass es bisweilen sinngemäss erscheint, dieselbe Melodie in der einen Hand anders zu fassen, als gleichzeitig in der andern. Ein Beispiel giebt der Anfang der F moll-Sonate Op. 57. Beide Hände haben bis gegen das Ende des Satzes



dieselbe Melodie, die gebunden und pianissimo vorgetragen werden soll. Wer in das geheimnissvolle, geisterhafte Wesen dieser Dichtung eingedrungen ist, wird einverstanden sein mit dem Vorschlage: die tiefere Stimme noch leiser vorzutragen, als die höhere; sie ist gleichsam der Schatten eines Schattens.
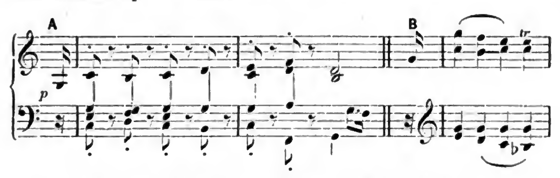
Soll nun aber dieselbe Hand verschiednen Vortrag leisten, so müssen dazu die Finger ganz selbständig gemacht werden, — nicht blos in dem Sinne, dass jeder Finger Gleiches leiste, wie der andre (z. B. der kleine gleiche Kraft wie der Mittelfinger), sondern auch in dem, dass der eine betone, während der andre gleichzeitig sich unterordne, dass in einem Theil der Hand gebunden, im andern gestossen werde. Dies ist der von der neuern Technik vernachlässigte Punkt, und er tritt in der That erst in den Vordergrund, wenn eine bestimmte Komposition diese Spielweise fodert. Will man sich von der Nothwendigkeit überzeugen, so zerlege man Sätze der Art in ihre verschiedenen Stimmen oder Partien und mache sich — ohne Rücksicht auf Spielmittel und Schwierigkeit — deutlich, was der Inhalt eigentlich fodert. Ist dies erkannt, so müssen die Spielmittel genugthun.

Diese Spielmittel beruhen nun auf der vollkommnen Beherrschung jedes Fingers und auf der steten Erwägung und Ueberwachung des Gebrauchs. Die Tasten müssen in zarten Stellen nicht gestossen oder geschlagen, sondern mit Gefühl — mit Zartgefühl angefasst und niedergedrückt werden, dagegen müssen bei heftigen Stellen die Finger mit Hammerkraft auf die Tasten treffen. Den Fingern muss die Hand zu Hülfe kommen. Wird sie im Gelenk gehoben, so treffen alle Finger in steilerm Niederschlag mit verstärkter Kraft; namentlich kommt diese Haltung den Mittelfingern zu statten. Wird das Handgelenk gesenkt, so fallen die Finger flacher und das Handgewicht vermindert ihre Kraft. Wird die Hand etwas nach aussen gebeugt, so fällt ihr Gewicht dem kleinen Finger, — nach innen, so fällt es dem Daumen zu. Selbst eine leichte Krümmung des kleinen Fingers im obern Gelenke kann denen, die dieser Krümmung mächtig sind, bei Stellen, die ausgebreitete, also flache Handlage fodern, zur Hervorhebung der Töne förderlich sein, die jenem Finger zufallen. Es versteht sich, dass diese Abweichungen von dem normalen Gleichgewicht der Hand nur sehr maassvoll angewendet werden dürfen, und dass nur solche Spieler sie sich gestatten sollten, deren Spielart schon sichergestellt ist.
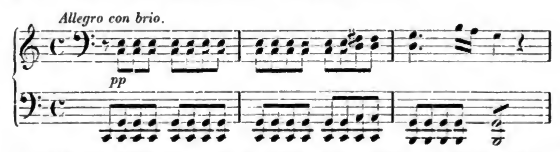
Es wird sogar bisweilen nöthig, die hervorzuhebenden Töne, wenn kein anderes Mittel genügt, um ein unmerkliches vor oder nach, oder auch sie fest im Takte zu geben und die andern um ein unmerkliches nach zuschlagen. Doch sollte dies letzte Mittel mit Gewissenhaftigkeit nur im Fall unabweislichen Bedürfnisses zur

Anwendung kommen; soweit es fühlbar wird, nagt es so zu sagen an der festen Gestaltung des ganzen Tonkörpers und macht ihn mehr oder weniger hinfällig.

Um nun an sehr einfachen Beispielen anschaulich zu machen, wo verschiedenartiger Anschlag in den gleichzeitig wirkenden Fingern erfoderlich ist, stehe hier zuerst der Anfang des Andante aus der G dur-Sonate Op. 14. Bei **A**
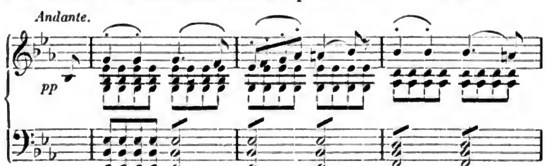


sind die einzelnen Akkorde durch Pausen und Stakkato von einander getrennt, bei **B** sollen sie gebunden werden. Das Karakteristische ist, dass in beiden Fällen die Töne der Melodie mit denen der Begleitung Schlag für Schlag zusammenfallen. Ganz dasselbe zeigt sich in den ersten Takten der C dur-Sonate Op. 53
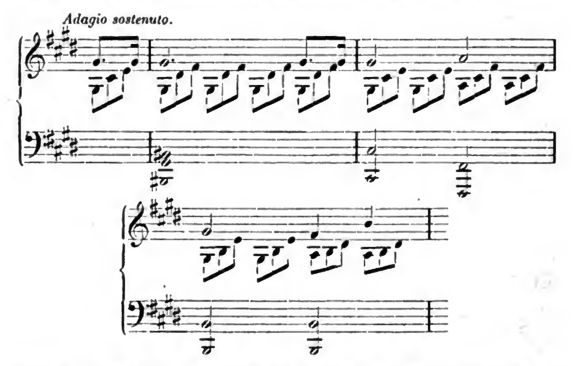


und kehrt in diesem Satz' und anderwärts wieder. In allen Stellen dieser Art ist zwar das genaueste Zusammenfallen aller gleichzeitigen Töne, zugleich aber ein gelindes Hervorheben der Melodietöne zu fodern.

Ein verwandter Fall, schon ein wenig schwieriger auszuführen, tritt in der Fantasie-Sonate Es dur Op. 27 hervor. Auch hier



liegt ausser der Melodie ein Theil der Begleitung (3 und 2 Töne) in der rechten Hand. Alle gleichzeitigen Töne müssen genau zusammenfallen, aber dabei muss die Melodie über die begleitende Tonmasse klar und ausdrucksvoll hervorgehoben werden. Der Spieler darf sich nicht daran genügen lassen, dass die längere Haltung der Melodietöne dieselben von der Begleitung unterscheidet, sondern muss sie auch durch stärkere (natürlich nur mässige) Betonung fühlbar machen; in den Achteln 1 3 5 und 8 des ersten, 1 2 3 4 5 und 7 des zweiten Takts z. B. muss jeder Melodieton vor der Begleitungsmasse hervortreten.

Gleicher Vortrag gebührt der Melodie, wenn sie in derselben Hand mit figurirter Begleitung zusammentrifft, wie in dieser Stelle,
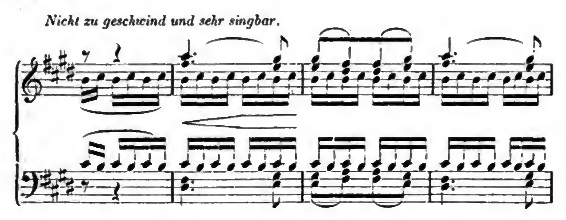


mit der in der Cis moll-Sonate Op. 27 nach einem Vorspiel der Begleitungsstimmen die Melodie anhebt, um weit hinausgeführt zu werden. Der Ansatz der zusammenfallenden Töne muss in der rechten Hand vollkommen gleichmässig erfolgen, aber nicht so, dass dieselben gleiche Schallkraft erhalten (als würden Oktaven gis a / gis a gespielt), sondern mit Hervorhebung der Melodietöne. Die Mehrzahl der Spieler begnügt sich an gleichmässigem Spiel und gleichmässiger Stärke für beide Töne; damit wird aber die Melodie hinuntergezogen in die Linie der Begleitung.

Aber auch jene bei modernen Virtuosen gangbare Spielweise, welche die einzelnen Töne der Melodie mit gleichbleibendem Nachdruck hervorhebt, — man sollte sagen: herausklopft, — kann

nicht genügen. Jede Melodie (mit äusserst seltenen Ausnahmen) fodert den Wellenschlag, der dem Gefühl, dem Gemüth eigen ist, den Wechsel von Haupt- und Nebenmoment, von grösserer oder minderer Betonung, in denen sich Theilnahme des Gemüths und des Verstandes kundgiebt. Dies muss bei jeder Melodie stattfinden, folglich auch bei der, die mit anderm Tonspiel in derselben Hand zusammentrifft.

Dergleichen Stellen finden sich in der pathetischen Sonate und sonst häufig. Hier soll nur noch eine, aus dem zweiten Satze der E moll-Sonate Op. 90,



angeführt werden. Die Melodie liegt in der Oberstimme (*a gis gis fis* u. s. w.) und wird zunächst durch die gleichmässig mitgehenden Begleitungsstimmen unterstützt; zwischen den Paaren der obersten und untersten Stimmen führen zwei Mittelstimmen die Sechszehntelfigur durch. Diese Figur muss sich unterordnen, sie muss höchst gleichmässig und leise, gleichsam flüsternd hindurchgehn, während die Melodie mit den ihr zunächst angehörigen Stimmen voller erklingen und mit den angemessenen Accenten beseelt werden muss. Hier noch die Oberstimme über die nächst angehörigen Stimmen hinaus erheben wollen, scheint unausführbar und würde den Eindruck des Ganzen durch angehäufte Unterscheidungen eher schwächen, als erhöhen.

Ueberhaupt darf man im Abstufen nicht allzuweit gehen, nicht soweit, dass Fluss und Einheit des Ganzen darunter leiden.

Beethovens Melodie.

Nach dem Ueberblick über die Mittel treten wir der Sache selbst, dem Vortrage Beethovenscher Werke näher. Wer könnte hier besserer Lehrer sein, als Beethoven selber? — Und wenn wir nicht mehr sein Spiel vernehmen können, so fehlt es doch nicht an Ohrenzeugen, die über seine Vortragsweise berichten.

Zuvörderst vernehmen wir den alten braven K. F. Reichardt*). Er erzählt aus einer 1808 von Beethoven gegebnen Akademie, in welcher der Meister das G dur - Konzert Op. 58 vortrug. „Das Adagio (berichtet Reichardt), ein Meistersatz von schönem durchgeführtem Gesange, sang er wahrhaft auf seinem Instrumente mit tiefem melancholischem Gefühl, das auch mich dabei durchströmte." Das verstand Reichardt vor Andern; in Italien, wie vom grossen Gesangmeister Gluck hatt' er gelernt, was Singen heisst; er selbst hatte Gesang an sich und den Seinen aus Herzenslust gepflegt. In Beethovens Adagio vernahm er wieder den Gesang, diese Verschmelzung der Seelenbewegung mit dem Wogenspiel der Bewegung und der Lenksamkeit und Schmiegsamkeit des sympathischen Organs. Niemals erstarrt die Seele, stets wallt sie auf und beruhigt sich im Wechsel der Anreizungen und Beschwichtigungen, in welchen die Stimmung sich hervorbildet und kundgiebt.

Ein zweiter Ohrenzeuge tritt herzu, Reichardts allgemeine Andeutung zu erklären. Schindler, der Schüler und vieljährige Freund des Meisters, sagt von seinem Spiel: „es war die deutlichste, fasslichste Deklamation, wie sie in dieser hohen Potenz vielleicht nur aus seinen Werken heraus zu studiren sein dürfte. — Was namentlich die Sonate pathétique unter Beethovens Händen wurde, das musste man gehört und wieder gehört haben, um sich genau orientiren zu können, dass es dasselbe, schon bekannte Werk sei." Vergleicht hier Schindler Beethovens Vortrag mit vollendeter Deklamation, also mit vollbewusster Wortsprache: so deutet er an, dass über die Vorstellung unbestimmter Sinnes- und Seelenbewegung hinaus (von der Reichardt zu sagen gehabt) ein bewusster, seines Inhalts und seiner Aufgabe ganz gewiss wordener

*) Das Nähere in „Beethoven, Leben und Schaffen"; 3. Aufl. II, S. 104 f.

Geist jener Regungen vollkommen Herr geworden sei. Der Sinn, das aufgeregte, räthselvolle Wogen der Seele waren Vorbedingung und Grundlage; der hell erkennende, bestimmte und bestimmende Geist war Vollender.

Noch ein anderes Wort Schindlers (das auch ich bereits, unabhängig von ihm, ausgesprochen) sei wohlbeherzigt. Er meint: diese Beethovensche Deklamation sei vielleicht nur aus seinen Werken zu studiren. Nehmen wir Seb. Bach und Gluck — und Einzelheiten unserer sonstigen Meister aus: so kann jenes „Vielleicht" in ein „Durchaus" verwandelt werden, besonders wenn von Klaviermusik die Rede ist. Den allermeisten Klavierkompositionen mangelt jener Ernst einer festgehaltenen Stimmung und vollends jener auf ein Idealbild gerichtete und da wurzelnde Seherblick, jenes Vertiefen und rückhaltlose Dahingegebensein an die einzig bestimmende Idee, die erst in Beethovens Schöpfungen zu vollendetem Dasein kam. Dies gilt von den Werken in ihrer Ganzheit; es bewährt sich aber schon an der Melodie, wenn man mit diesem Ausdrucke die Stimme bezeichnen will, die vornehmlich, vor den andern Stimmen den Hauptinhalt des Ganzen in sich trägt.

Die Beethovensche Melodie ist eine von der Mehrzahl der andern Melodien wesentlich verschiedne.

Es giebt dafür ein gewisses äusserliches Kennzeichen, das man prüfen kann, bevor man sich noch in den Inhalt vertieft. Die Beethovenschen Melodien sind nämlich umfassender, als, im Allgemeinen, die andern. Sie müssen folglich mehr Inhalt, mehr auszusagen haben, als die andern. Diese Folgerung würde nur bestritten werden können, wenn man den Inhalt gewichtlos nennen dürfte, oder in ihm unnöthige Wiederholungen, Einschaltungen u. s. w. auffinden könnte. Dies ist aber noch niemals geschehn, es kann auch wiederum das Gegentheil vollständig nachgewiesen werden. Die Beethovensche Redeweise zeigt sich nämlich durchaus schlussfest und zugleich, oder vielmehr deshalb vordringend. Ein Paar Beispiele werden dies erläutern.
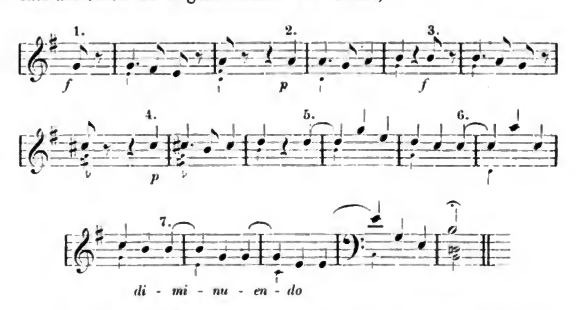
Der Hauptsatz des ersten Allegro der „Pathétique"



hat acht Takte ununterbrochen fortschreitenden Gesang und wiederholt sich mit einer weiterführenden Wendung im Takt 8 der Wieder-

holung. Der tonische Gang erhebt sich zwei Oktaven hoch bei lebhaftem Schritte, senkt sich (3) in beruhigterm Schritte um eine Oktave wieder herab. Der erste Abschnitt (1) wird (bei 2) wiederholt; aber es ist keine leere Wiederholung, sondern Fortschritt in die höhere Oktav, und der Einsatz wird durch die synkopische Form geschärft.

Die E moll-Sonate Op. 90 baut ihren Hauptsatz bis zum Nachsatz auf einen fest abgeschlossenen Abschnitt,



der sich viermal (1 bis 4) wiederholt. Der Nachsatz wiederholt ebenfalls seinen ersten Abschnitt 5 bei 6 und geht erst dann in Einem Zuge zum Schluss. So bildet sich eine Melodie von

2 2 2 und 2, — 2 und 2 und zuletzt 4, —

im Ganzen von 16 Takten. Allein die Melodie ist noch nicht geschlossen. Nur uneigentlich sind oben die letzten acht Takte Nachsatz genannt worden, um den bedeutsamen Abschnitt dieser acht Takte zu bezeichnen. Blickt man schärfer hin, so sind diese sechszehn Takte zusammengenommen erst der Vordersatz, der Nachsatz folgt Takt 17 und bringt, — anknüpfend an Abschnitt 1, aber weitergehend, — einen Satz von vier Takten und seine Wiederholung, die gleichfalls nicht unverändert bleibt.

Hier steht uns also eine einige Melodie von 24 Takten gegenüber, deren Kantilene beiläufig von *e* bis $\overset{\equiv}{e}$ reicht. Nirgends zeigt sich die Möglichkeit frühern Abschlusses, überall waltet der Drang fortzuschreiten. Durchaus zeigt sich festeste Geschlossenheit oder Schlussfestigkeit: das erste Motiv kommt viermal oder vielmehr sechsmal; — ein Satz bedingt immer den andern, 1 die 4 und das

Motiv des Nachsatzes, das Takt 17 auftritt. Aber nirgends zeigt sich leere Wiederholung, jede Wiederkehr ist Umgestaltung und vordringender Einherschritt.

Dieselben Eigenschaften der Schlussfestigkeit und des rastlosen Vordringens zeigt das Largo der Ddur-Sonate Op. 10, der ganze erste Satz der Dmoll-Sonate Op. 31, das Adagio der Bdur-Sonate Op. 106, überall, mit Ausnahme weniger kleinen Arbeiten, finden wir diese Eigenschaften wieder, die Folge und Zeichen der Vertiefung sind, aus der der Meister geschaffen. Jede dieser Melodien ist ein höchst inhaltschwerer Moment aus dem Leben ihres Schöpfers. Es ist da nicht von einem oder einigen aneinandergereihten Einfällen oder Anregungen die Rede: die Seele strömt in einem ununterbrochnen Ergusse (Reichardt) ihren Inhalt dahin; der Geist schreitet von einem Gedanken zum folgenden und zu den andern schlussfest und klar ausgesprochen (Schindler) seinem Ziel entgegen, und erreicht es.

Wie soll sich nun zu solchen Melodien der Spieler verhalten?

Erstens muss er an der Ueberzeugung festhalten, dass hier nichts müssig oder leer, dass jeder Abschnitt, jeder Ton hervorgerufen und erfüllt ist vom Gefühl und festbewussten Geiste des Tondichters, — dass also jeder Ton auch von dem Spieler durchfühlt und sinnerfüllt wiedergegeben werden muss. Wer sich das an einem Gegensatze deutlich machen will, der gehe zu *Hummels* Adagio's und betrachte sich diese buntgekräuselten Fiorituren, die der Fingerkobold des Virtuosen in diese gesetzt und ehrbar einherschreitenden Melodien einstreut.

Zweitens darf er sich nicht bei den einzelnen Momenten und ihrer Erfühlung aufhalten; er muss auf den innern Zusammenhang dringen und demgemäss jedem einzelnen Momente die Bedeutsamkeit zumessen, die er im Ganzen und gerade an dieser Stelle in sich hat. Ja, er muss beobachten, wie derselbe Moment bei der Wiederkehr seine Bedeutung steigert oder sonst wechselt. In dem oben angeführten Satz aus der Emoll-Sonate kann man diese oft sehr feinen und halbverborgenen Wendungen selbst in Beethovens Abfassung verfolgen, wiewohl er nicht immer so genau bezeichnet hat und überhaupt die Schrift (S. 7) die Sache nicht erschöpfend geben kann. In jener Melodie wechseln im ersten Abschnitt und seinen Wiederholungen (2, 3, 4) Tonhöhe, Tongeschlecht und Tonart unaufhörlich. Aber selbst die Gestaltung des Auftakts wechselt; bei 1 und 3 ist er als ♪ 𝄾, bei 2 und 4 als ♩ geschrieben. Gerade die Feinheit und

anscheinende Geringfügigkeit dieser Unterscheidung (der Satz soll „mit Lebhaftigkeit" ausgeführt werden) bezeugt die Feinheit und scharfe Bestimmtheit, mit der der Meister gebildet.

Welche Mittel stehen nun dem Spieler für solche Darstellung zu Gebote?

Wer sich das beantworten will, der vergegenwärtige sich, was im aufgeregten Seelenleben vorgeht. Da ist nirgend Gleichgültigkeit und Kälte, nirgend Stehenbleiben und Fallenlassen; durchaus waltet Bewegung und Wechsel, — Bewegung der aufwallenden und wieder sich beruhigenden Empfindung, durchaus Wechsel des festbeharrenden oder von seiner Spannkraft nachlassenden, oder in ihr sich wieder verstärkenden Wollens.

Diese Zustände spiegeln sich in der Bewegung oder Zeitfolge der Töne und in dem Wogenspiel der verschiedenen Stärkegrade, die allesammt dem Geiste des Spielers so klar vorliegen müssen, als die Tasten seinem Aug' oder vielmehr seinem Spiel-Instinkt.

Von der Bewegung sei nur Eins angemerkt. Sei dieselbe zunächst durch Vorschrift des Zeitmaasses und durch Taktgeltung bestimmt, es wird sich zeigen, dass beide Bestimmungen weder scharf zutreffen, noch unverbrüchlich gelten dürfen, — so findet doch der Spieler in den mannigfachen Graden des gestossenen und gebundenen Spiels Anlass genug, die Dauer der einzelnen Töne zu verkürzen oder zu verlängern; das gebundene Spiel hat immer, wenn man auch streng im Zeitmaasse bleibt, den Ausdruck des Weilens, das gestossene den des Vordringens an sich. Gewichtigere Betrachtungen folgen später.
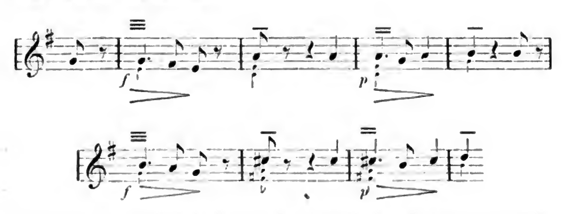
Die Bestimmung der Stärke richtet sich zu allererst nach dem Sinn des Tonwerks im Allgemeinen. Es leuchtet wohl ohne Weiteres ein, dass eine zarte oder leichtgesinnte Komposition, z. B. die F moll-Sonate Op. 2 oder die G dur-Sonate Op. 14 sich unmöglich zu Stärkegraden erheben kann, die der F moll-Sonate Op. 57 oder der B dur-Sonate Op. 106 ganz gemäss sind; selbst das ausdrücklich vorgeschriebne *f* und *ff* hat in jenen ganz andre Bedeutung, als in diesen.

Sodann ist es vorzugsweise die Bemessung der Stärkegrade, die den rhythmischen Accenten zum Ausdruck dient und damit den Bau des ganzen Tonwerks erst hörbar gliedert und verständlich macht; ohne diese Betonung würde der Tonkörper gleichsam zu einer unterschied- und gestaltlosen Gallert gerinnen.

Der rhythmische Gliederbau ist aber keineswegs im Takt allein

enthalten, so dass allenfalls die bekannten Schulregeln genügten: jeden ersten Takttheil, oder in zusammengesetzten Taktarten ($^4/_4$, $^6/_8$ u. s. w.) den Haupt- und den gewesenen Haupttakttheil (in $^6/_8$ den 1ten und 4ten, in $^4/_4$ den 1ten und 3ten) zu betonen, und zwar erstern nachdrücklicher, als letztern. Der einzelne Takt ist nicht immer, vielmehr selten ein geschlossenes Ganze, sondern es bilden erst zwei und mehr Takte ein geschlossenes Glied des Ganzen, einen Abschnitt, Vorder- und Nachsatz, Haupt- und Seitensatz u. s. w. Diese Glieder sind es, die über den Bau der einzelnen Takte hinaus durch Betonung fassbar werden müssen; von andern Ausdrucksmitteln dafür kann jetzt noch nicht die Rede sein.

Wer Komposition versteht, muss vollkommne Einsicht in diesen Gliederbau haben; doch fällt es auch weniger Unterrichteten nicht schwer, mit Aufmerksamkeit den Gliederbau zu erkennen. Man blicke noch einmal auf das letzte Notenbeispiel (aus der E moll-Sonate) zurück. Die vier Abschnitte von je zwei Takten sind greiflich bestimmt schon durch Pausen geschieden. Beethoven hat sie nicht blos durch die Vorschrift von *f* für Abschnitt 1 und 3, von *p* für Abschnitt 2 und 4 unterschieden, sondern auch durch die sorgfältig bestimmte Spielweise: der Auftakt für die Forte-Abschnitte soll gestossen (♪ 𝄾), also härter, der für die Piano-Abschnitte soll weilend (♩), also weicher gegeben werden, auch die Schlusstöne sind demgemäss gestaltet, — man könnte den Wechsel der Betonungen und Stärkegrade ungefähr so



bezeichnen, nur dass Abschnitt 3 im Ganzen kräftiger hervorträt' als 1, Abschnitt 4 weniger zurückträt' als 2. Die folgenden Abschnitte
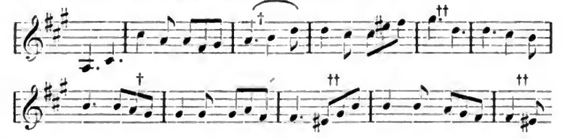


sollen piano sein (das *p* von Abschnitt 4 gilt fort) und sind gebunden, also auch damit dem weichern Spiel zugewiesen; sie sind also der Vorschrift nach weniger scharf gegliedert. Doch wirkt die Gliederung von je zwei Takten fort und findet ihren Ausdruck in der Verkürzung der mit † bezeichneten Töne, die nach Ausweis der Bindungen ein wenig abgehoben (♪ 𝄾 oder ♪. 𝄿) werden sollen; jeder Abschnitt hebt mit zarter Betonung an und geht diminuendo aus, wie bei dem letzten sogar vorgeschrieben ist. Nur die letzten drei Töne des letzten Abschnitts dürften betont und sollen (nach Beethovens Vorschrift) zugleich ritardirt werden, um den Schluss des langen Vordersatzes (S. 50) fester zu zeichnen und auf den Nachsatz hinzuweisen.

Gelegentlich ist hierbei noch ein besonderes Mittel zum Vorschein gekommen, den Gliederbau zu versinnlichen, einen Abschnitt vom andern deutlich zu lösen: das ist der Absatz durch Verkürzung des Endtons. Beethoven hat diese Absätze (Cäsuren) in den ersten vier Abschnitten durch Pausen verwirklicht, in den folgenden sind sie durch die Bindungen einigermaassen angedeutet, aber auch ohne Andeutung müssen sie statthaben. Das Thema des ersten Satzes der „Pathétique“ muss daher in seiner ersten Hälfte so



vorgetragen werden, obgleich Beethoven — ganz mit Recht, denn er durfte und musste auf die Verständniss des Spielers rechnen — den Schlusston des ersten Abschnitts (den ersten des dritten Takts) als Viertel notirt hat. Bisweilen liegt die Gliederung tiefer verborgen, z. B. im Adagio der grossen B dur - Sonate Op. 106,

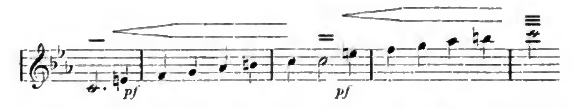


wo, den einleitenden ersten Takt ungerechnet, unverkennbare Abschnitte von 4 und 4, dann von 2 Takten u. s. w. (mit †† bezeichnet) hervortreten, aber auch noch kleinere Glieder (mit † bezeichnet) durch Absatz oder Nachlass der Schallkraft verdeutlicht werden könnten.

Zweierlei Missverstand muss hier abgewehrt werden. Erstens soll Niemand darauf denken, die umständlichen Vortragszeichen, die hier nur zur Erläuterung dienen, in die Kompositionen hineinzutragen; sie würden die Schrift überladen — und sind immer noch nicht für den Vortrag erschöpfend. Zweitens soll Niemand meinen, dass diese rhythmischen Accente, die Gliederung der Melodie, das allein Bestimmende für den Komponisten gewesen. Er hat dem wechselnden, wogenden Hang seiner Seele Folge geleistet; da diese eine sinnige war, so konnte sie der Ordnung, das heisst hier des geordneten Rhythmus, nicht verlustig gehn, die ein Grundzug aller vernünftigen Wesen ist. Beide Triebe lebten und wirkten untrennbar im Komponisten. —
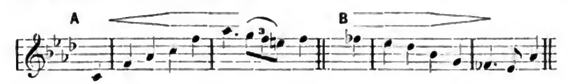
Die Stärkemaasse haben sich dem Sinn der Komposition im Ganzen, dem Wechsel der rhythmischen Accente dienstbar erwiesen; sie sind es endlich auch jenen Momenten des Gefühls, die ganz unabhängig von der Rhythmik, gleichsam unberechenbar, bald sich hervordrängen — bisweilen mit Gewaltsamkeit, bald sich bergen und auslöschen, gleichsam ungehört vorüberschlüpfen möchten. Für diese unmittelbar dem Gefühl entsteigenden Aeusserungen, die stets dem besondern Sinn des Satzes angehören, kann es kein allgemeines Gesetz geben. Nur eine einzige Beobachtung wird oft zutreffen, — oft, nicht immer: in den meisten Fällen werden hinaufführende Sätze Steigerung der Kraft, und hinabführende Nachlass derselben fodern. Denn Hinaufsteigen im Tongebiete, Steigerung der Kraft und der Bewegung sind verwandte, gleichsam synonyme Aeusserungen gespannterer Seelenbewegung, — und so Hinabsteigen im Tongebiete, Nachlass der Kraft und Bewegung, Aeusserungen der sich beruhigenden Seelenbewegung.

In solcher Weise würde z. B. der erste Satz der pathetischen Sonate vorzutragen sein. Nach dem ersten Tone, $\bar{c}$, der als Haupttakttheil und nach seinem Längengewicht Nachdruck fodert, muss die Tonreihe *e* | *f g as h* | $\bar{\bar{c}}$ gesteigert werden; die Synkope muss Nachdruck erhalten, weil sie die Wiederholung des ersten *c* ist, von da an muss wieder gesteigert werden bis zum höchsten $\bar{\bar{c}}$. Damit übrigens unter der zweimaligen Steigerung der Nachdruck für die ersten *c* nicht verloren gehe, muss jede Steigerung mit einem schwächern Stärkegrade beginnen, als das vorhergehende *c* gehabt. Man könnte den Satz so



bezeichnen; nur müsste das zweite Glied (von $\overline{\overline{c}}$ an) in höherm Stärkegrade beginnen und zu Ende gehn, als das erste, und aus jeder gleichmässig sich steigernden Tonreihe müssten wieder die Haupttakttheile ($\overline{f}$ und $\overline{\overline{f}}$) durch gelinden Nachdruck hervorgehoben werden*).

Nach demselben Grundsatze (wenn ein allgemeiner Rath, der hundert Ausnahmen zulässt, so heissen darf) würde der erste Satz der kleinen F moll-Sonate (**A**)



steigernd bis $\overline{\overline{as}}$ (mit gelinder Betonung des ersten *f*) und dann wieder abnehmend, — ferner der Seitensatz (**B**) nachlassend mit Betonung des ersten *es* und des letzten *fes* vorzutragen sein.

Uebrigens ist schon bemerkt worden, dass der hier erläuterte Grundsatz keineswegs ohne Ausnahmen durchzuführen ist. Eine wichtige, ihm oft entgegenstehende Rücksicht ist die auf die geringe Schallkraft der hohen und höchsten Töne. Will man diese Schallkraft ungebührlich, über das Vermögen der Saite hinaus steigern, so hört man mehr den Klapp des Hammers, als den Ton. Es werden sich aber da, wo Steigerung der Schallkraft unthunlich ist, Ersatzmittel finden.

*) Beiläufig zeigt sich hier die Bestätigung des S. 7 über die Unzulänglichkeit der Schrift für den Vortrag Bemerkten. Zeichen auf Zeichen sind oben im Notensatze gehäuft, — und dennoch ist bei weitem nicht alles genau angegeben, was im Vortrage zu beobachten bleibt.

Beethovens Begleitung.
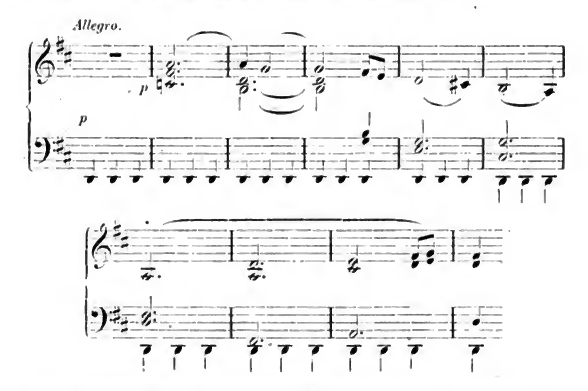
Die Trennung von Melodie und Begleitung (wie kurzweg alles der Hauptstimme Gegenüberstehende einstweilen genannt werden soll) ist mit dem Wesen der Kunst durchaus unvereinbar. Im Kunstwerk ist diese sogenannte Begleitung ein mit der sogenannten Melodie durchaus einiges und untrennbares Wesen. Auch im Komponisten geht nicht etwa die Melodie voran und die Begleitung wird hinterdrein verfertigt; sondern Beides erscheint dem Geiste des Tonkünstlers gleichzeitig. Und wenn allerdings bisweilen nur einzelne Momente des in der Bildung begriffenen Ganzen im Geist auftauchen, so können sie ebensowohl der Begleitung angehören, als der Hauptstimme. Von dem Finale der F moll-Sonate Op. 57 ist die sturmvolle Begleitungsfigur Beethoven zuerst erwachsen.

Jene Trennung ist nur um des genauern Einblicks willen unternommen, wie das Messer des Anatomen die zusammengehörigen Glieder und Theile trennt, um ihre Beschaffenheit und ihren Zusammenhang gründlicher darzulegen. Der Begriff des Zusammenhangs, des Ineinanderwirkens, des Lebens muss die Untersuchung krönen.

Was oben kurzweg Begleitung genannt worden, schliesst wenigstens d r e i e r l e i verschiedne Gestaltungen in sich. E r s t e n s wirkliche Begleitung, eine Tonmasse, die keinen eigenthümlich gezeichneten Inhalt hat, sondern handgreiflich nur für den Dienst der Hauptstimme, sie zu tragen und zu stützen bestimmt ist. In dem S. 40 angeführten Satze aus dem B dur-Trio stehen Melodie und wirkliche Begleitung einander klar unterscheidbar gegenüber. Z w e i t e n s unterscheidet sich von dieser reinen Begleitung eine Gegenstimme oder ein Verband von mehrern Gegenstimmen, die eigenthümlich ausgeprägten Inhalt haben, aber denselben einer unleugbar vorherrschenden Hauptstimme unterordnen. So ist im Finale der grossen F moll-Sonate der Fall. D r i t t e n s endlich tritt in den polyphonen Sätzen, namentlich in der Fuge, gar keine Hauptstimme gegen Nebenstimmen auf, sondern jede Stimme nimmt (Ausnahmen bei Seite gelassen) gleichen Antheil am Ganzen.

Dass in all' diesen Fällen jedem Theil des Ganzen gleiche Berücksichtigung zu Theil werden muss wie der sogenannten Melodie
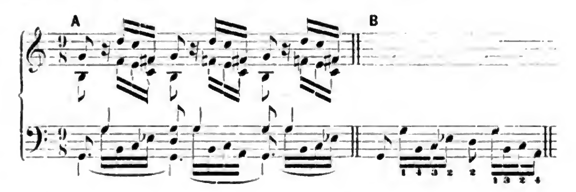
oder Hauptstimme, leuchtet ein. Jede Partie gehört zum Ganzen, in jeder lebt und webt der Geist des Tondichters. Dies vor allem sei hier eingeschärft: man übereile sich nicht bei der Auffassung und dem Studium, indem man sich auf das wirklich oder vermeintlich Vorherrschende allein einlässt und das vermeintlich Unbedeutende versäumt. Bei Beethoven, — von dieser Voraussetzung muss man ausgehn, — ist nichts unbedeutend. Es mag Eins mehr Gewicht haben, als das Andre. Aber auch das Untergeordnete gehört wesentlich zum Ganzen, auch in ihm hat der Geist gewaltet und es zur Mitwirkung bestimmt. Die unscheinbare Begleitung aus dem Finale der kleinen F moll-Sonate hat sich (S. 41) sehr bedeutsam erwiesen. Die Viertelschläge im Basse der D dur-Sonate Op. 28



sind kein mechanisches Klopfen; sie haben Leben in sich, sie dringen an und weichen zurück; auch in ihnen weset der Geist des Dichters, und man hat ihn nicht verstanden, wenn man ihn nicht auch in den 24 Takten dieses einen Tons erkennt und geltend macht. Der rechte Beethovenspieler legt seine Seele in jeden Ton; denn Beethoven selber hat dasselbe gethan.

Hat man nun Inhalt und Bedeutung jeder Stimme im Gegensatz zu den andern erkannt, so müssen alle Spielmittel darauf hingerichtet werden, jede für sich kenntlich zu machen und ihrem Karakter gemäss durchzuführen. Dies darf selbst da nicht versäumt werden, wo die Sonderung scheinbar ganz inhaltslos ist. Oft ver-
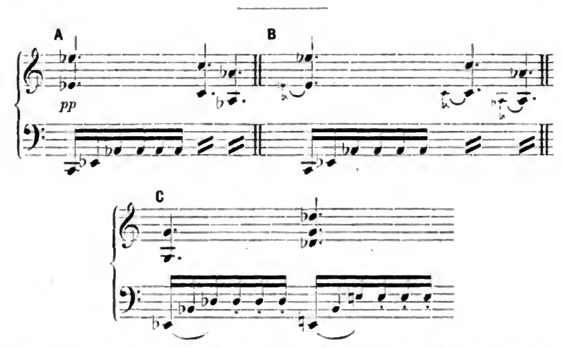
langt Beethoven, dass in der einen Stimme ein Ton ausgehalten werde, während derselbe Ton in einer andern zum Anfang irgend einer Figur oder Melodie dient; so in diesem Takte (**A**)



der G dur-Sonate Op. 31. Die linke Hand hat drei Stimmen zu besorgen. Erstens das grosse *G*, das der kleine Finger durchweg aushalten muss; zweitens das kleine *g*, das jedesmal ein Viertel lang auszuhalten ist; drittens zwischen beiden auszuhaltenden Tönen die Figur, die oben bei **B** noch einmal besonders abgedruckt ist*) und die vom kleinen *g* ausläuft. Dem gewöhnlichen Klavierspieler gilt es nur als „theoretische Umständlichkeit" oder Pedanterie, wenn dieselbe Note auf- und abwärts gestrichen wird; der rechte Musiker sieht darin nicht blos das Zeichen, dass hier zwei Stimmen zusammentreffen, sondern will auch das zu Gehör bringen. Dieses kleine *g*, das Beethoven jedesmal so sorgfältig auf- und abwärts streicht, muss schärfer (*sf*) angeschlagen und ausgehalten werden und die folgenden Töne der Figur müssen sanft nachfolgen. Auch das tiefe *G* muss fest- und, soweit das Instrument gewährt, fortklingend erhalten werden, damit es eine ruhige Grundlage bilde, nicht die bewegliche Figur Unterlage werde und damit die Ruhe des Schlusses störe, der sich hier bildet.

Bisweilen scheint es sogar rathsam, fest an einander geknüpfte Stimmen taktisch um ein Unmerkliches zu trennen, oder eine von ihnen um ein Geringes in der Geltung zu verkürzen, damit die wichtigere Stimme hervortrete. Dies könnte wohl in dem C moll-Satze desselben Adagio's der Fall sein, dessen Melodie

*) Das Festhalten des Daumens und kleinen Fingers an *g* und *G* vorausgesetzt, ist der bei **B** gegebne Fingersatz unvermeidlich, das Abgleiten des zweiten Fingers von *es* auf *d* übrigens leicht.



(**A**) in Oktaven verdoppelt wird. Die Verdopplung ist dem grossen Sinne der Melodie gemäss, aber der ganze Satz ist fein und zart gehalten, und diese Grundstimmung kehrt sich nach 6 Takten unverkennbar wieder hervor. Hier dürfte — was bei häufiger Anwendung leicht schlaff und hinfällig erscheint — die bei **B** angedeutete Vortragsweise, jedoch nur zwei Takte weit, anwendbar sein, welche die feinere Oberstimme hervorhebt. Weiterhin, bei **C**, müssen die Oktaven vor dem Mittelton vorherrschen; sie müssen stärker angeschlagen und der Mittelton mag um ein Kleines ($^1/_8$ oder $^1/_{16}$) abgekürzt werden.

Wieder an andern Stellen wird der Gegensatz von gebundnem und gestossnem Spiel helfen. Wenn man nur erst den Sinn erkannt hat, wird das Mittel sich leicht finden.

Zeitmaass und Taktmaass.

Die bisherigen Betrachtungen hielten sich am allgemein Gesetzlichen und Vorgeschriebenen, oder entfernten sich nur unmerklich von ihm. Allein wo finden sich im Kreise des freien Geistes und gar der Wallungen des Gemüths und der ungebunden schweifenden

Phantasie unverbrüchlich und fest zutreffende Gesetze? Wer in diesem Reiche wandeln und wirken will, muss durch alle Vorschriften hindurch, und nöthigenfalls gegen sie, zu dem einen und einzig unverbrüchlichen Vernunftgesetze vordringen: nur der Idee, dem Wesen seiner Aufgabe Folge zu leisten.

Dies ist jetzt in Bezug auf Zeitmaass und Taktmaass, und zwar zu den Beethovenschen Werken aufzuweisen.

1. Zeitmaass.

Das Zeitmaass (Tempo) ist, wie man weiss, der allgemeinste Ausdruck der Bewegung für einen Tonsatz und damit der Erregung, in welcher derselbe hervortreten und wirken soll. Es kommt also vor Allem darauf an, das richtige Zeitmaass ausfindig zu machen und dann zu befolgen.

Das Letztere zu bewerkstelligen, ist Sache der allgemeinen Musikbildung. Das Erstere scheint gar leicht; denn die Komponisten selbst, wenigstens die neuern und unter ihnen Beethoven, schreiben ja das Zeitmaass vor.

Wenn die Vorschrift nur deutlich wär' und stets zutreffend! Dies ist aber keineswegs der Fall.

Hinsichts der alten Bezeichnungen, — Allegro, Adagio u. s. w., — ist das seit einem halben Jahrhundert anerkannt worden. Man weiss wohl, dass die Allegro-Bewegung schneller sein soll, als die des Adagio. Aber welches ist nun das absolute Maass dieser Bewegungen? und sind die mit ein und demselben Tempo bezeichneten Tonsätze wirklich alle von gleicher Bewegung? —

Diesen Zweifeln hat bekanntlich der Mälzelsche Metronom*) abhelfen sollen, mittels dessen absolute Maasse der Bewegung angegeben werden können.

Beethoven hatte sich für den Gebrauch des Metronomen erklärt und einige Kompositionen metronomisirt, z. B. die Symphonien und theilweise die Quartette bis Op. 95 einschliesslich; unter den Klavierwerken nur die grosse Sonate Op. 106**).

---

*) Ein Pendelwerk, das in einer Minute eine gewisse durch die Stellung des Pendels bestimmbare Anzahl von Schlägen macht.

**) Bekanntlich sind die Werke Beethovens von spätern Herausgebern (z. B. von Czerny und Moscheles) verschiedentlich metronomisirt worden. Solche Angaben können natürlich nur als individuelles Dafürhalten der Herausgeber gelten und dürfen nicht ohne eigne Prüfung angenommen werden.

Bei der neunten Symphonie ereignete sich aber, dass der Meister bei zwei Anlässen unversehens zwei erheblich abweichende Metronomisirungen erliess. Und zuletzt erklärte er: „Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, braucht ihn nicht; und wer es nicht hat, dem nützt er doch nichts.“

Man sieht daraus, dass Beethoven den Werth des Metronomen nicht überschätzte. Mag das Instrument immerhin dem Komponisten werthvoll sein zur Sicherstellung des von ihm gewünschten Haupttempos — absolute Bestimmung des Zeitmaasses ist dem Geiste der Kunst gar nicht entsprechend. Das Zeitmaass bestimmt sich nicht blos nach dem Sinn', aus dem ein Tonwerk hervorgegangen, und nach dem gar mannigfachen Inhalte desselben; auch die jedesmalige Stimmung des Ausführenden, die Masse des Schallmaterials (ob ein Orchester reicher oder sparsamer besetzt ist), die Weite des Raums, in dem die Schallwellen sich verbreiten sollen, fodern Berücksichtigung. Hiermit hängt wohl (wenigstens theilweise) zusammen, was Czerny, Generalin von Ertmann und andre mehr, die mit Beethoven viel verkehrt, einstimmig versichert haben: dass Beethoven seine Kompositionen beinahe jedesmal anders vorgetragen.

Man muss also zu den alten Bezeichnungen zurückgreifen, die wenigstens ungefähre Bestimmung geben und dem subjektiven Gefühl wie der Foderung des Moments künstlerisch-günstigen Spielraum neben genügendem Anhalt gewähren.

Allerdings haben die alten Tempobezeichnungen selbst ihre Maasse verändert; man nimmt jetzt das Tempo viel lebhafter; Mozart's Wort über „Verhunzung“ seiner Kompositionen durch Uebertreibung des Tempo: — „Da glauben sie, hierdurch soll es feurig werden; ja, wenn's Feuer nicht in der Komposition steckt, so wird's durch's Abjagen wahrlich nicht hineingebracht,“ — dies wahre Wort hat gegen die Hast der Eitelkeit und innern Leere, die sich so leicht fühlt, nicht standhalten können. Indess muss man auch zugeben, dass der Streit über das Zeitmaass niemals zu Ende kommen kann, weil dasselbe zuletzt von Subjektivität, augenblicklicher Stimmung u. s. w. (S. 7) abhängt. Der durchgreifende Grundsatz bleibt wohl: je tiefer und reicher der Inhalt, desto weniger gestattet er Ueberhineilen. Für den Vortrag des gewichtvoll auf wichtige Ziele losdringenden Redners passt nicht der Takt losen Mädchengeplauders, jedes hat seine Art und sein Recht.

Anziehend ist es, dass in Beethoven selbst hinsichts dieses

Punkts eine Wandlung vorgegangen ist. In seiner Virtuosenzeit, als er seine Konzerte noch selber spielte, hörte 1808 Reichardt ihn das G dur-Konzert öffentlich vortragen, ein Konzert, wie er sagt, „von ungeheurer Schwierigkeit, welches Beethoven zum Erstaunen brav in den allerschnellsten Tempi's ausführte". Dem gegenüber finden sich in den Konversationsheften aus dem Frühling 1824 höchst merkenswerthe Aeusserungen Schindlers. Dieser sagt dem Meister nach der Probe zu der am 7. Mai 1824 stattgehabten Akademie: „Ich hätte Sie gestern in der Probe umarmen mögen, als Sie uns allen die Gründe angaben, warum Sie jetzt Ihre Werke anders fühlen, als vor 15—20 Jahren*).

Ich gestehe aufrichtig, dass ich in frühern Jahren öfters mit diesem oder jenem Tempo nicht einverstanden war, weil ich es anders fühlte, nämlich die Bedeutung jener Musik.

Auch bei den Proben in der Josephstadt war es schon deutlich erkennbar und vielen auffallend, dass Sie die Allegro's alle langsamer haben wollten als früher. Ich merkte mir den Grund gut

ein ungeheurer Unterschied! was tritt so alles in den Mittelstimmen heraus, was früher ganz unhörbar, oft verworren war."

Mit diesem Wechsel in der Wahl des Zeitmaasses mag es wohl zusammenhängen, dass selbst die von Beethoven angegebenen Bewegungsgrade nicht ohne sorgliche Prüfung hingenommen werden dürfen; jene ältere Bezeichnungsweise giebt ja ohnehin kein absolutes Zeitmaass. So scheint der erste, mit „Allegro assai" bezeichnete Satz der grossen F moll-Sonate wegen seines zwar einfachgestalteten, aber sehr tiefen und Nachdruck fodernden Inhalts doch nicht allzugeschwind ausgeführt werden zu dürfen. So dürfte bei allzuschneller Ausführung des mit „Presto" bezeichneten Finale der F dur-Sonate Op. 10 der Humor des Satzes verloren gehn. In Sachen des freien Geistes kann eben nicht der Buchstabe, kann nur der freie Geist entscheiden.

Wer aber, alle übrigen Bedingungen vorausgesetzt, über das Zeitmaass sicher entscheiden will, der darf sich ja nicht vorschnell dem Eindrucke des ersten Satzes überlassen; er muss die übrigen Sätze zu Rathe ziehn, die mit jenem auch innerlich ein zusammenhängendes Ganze bilden. Man könnte geradezu sagen: er muss das Ganze zu Rathe ziehn, um sich über das Ganze zu

*) Zwischen den Absätzen muss man sich Beethovens Antworten denken.

entscheiden; allein es ist vortheilhaft, entscheidende Momente hervorzuheben.

Nun enthält jeder grössere (über die Liedform hinausgehende) Satz zwei oder mehr Hauptmomente, Haupt- und Seitensatz, Haupt-, Seiten- und Schlusssatz genannt; jede hier genannte Partie kann auch mehr als einen Satz in sich halten. Alle diese Sätze sind die Hauptmomente der Komposition, aber zugleich die maassgebenden Momente für die Bestimmung des Tempo: das Tempo muss allen diesen Momenten gemäss sein, nicht etwas blos einem. Nur ein Paar Beispiele.

Der erste Satz der D dur-Sonate Op. 10 ist „Presto“ bezeichnet, und mit Recht. Aber was will das sagen? über Allegro hinaus giebt es noch gar viele Stufen der Bewegung. Dem ersten Satze (Thema) nach zu urtheilen
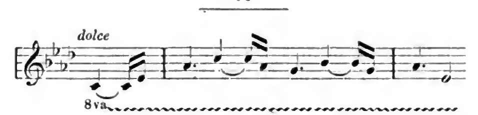


könnte man die Bewegung sehr schnell nehmen. Allein bald folgt ein zweiter Satz der Hauptpartie in H moll,



der sinniger, weniger ungestüm als der erste einhertritt. Dasselbe gilt vom Seitensatze, von der Durchführung des ersten Motivs ($\overline{d}$ | *cis h a*), von der majestätischen Krönung derselben, vom zweiten Schlusssatze, — es ist rathsam, sich nicht im Tempo zu übernehmen.

Dasselbe liesse sich für den ersten Satz der E moll-Sonate Op. 90 rathen; hier mahnt schon die Viel- und Feingliedrigkeit des rhythmischen Baues zur Mässigung.

Sodann betrachte man den ersten Satz der grossen F moll-Sonate. Die Ueberschrift ist, wie gesagt, Allegro assai, und könnte zur Uebertreibung verleiten; der Hauptsatz (S. 43) könnte hastige Naturen zu fliegendem Spiel verleiten, wiewohl schon das mahnende *Des Des Des* | *C* warnt. Nun blicke man aber auf den Feiergesang des Seitensatzes!



soll der auch vorüberhuschen? — und sollte der rebellisch hämmernde Sechszehntelsatz nicht mehr bedeuten, als eine flüchtige Arpeggien-Etüde? —

Endlich blicke man auf das Finale der Adur-Sonate Op. 101. Beethoven hat es mit „Allegro" bezeichnet, dann aber noch übergeschrieben: „Geschwinde, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit." Für einen tüchtigen Spieler ist es nicht unerreichbar, den Satz etwa noch einmal so geschwind zu spielen, als sich gebührt. Aber werden die Zuhörer auch im Stande sein, alle Stimmen zu vernehmen und durchzufühlen, die das polyphone Gewebe bilden? — Es bleibt dabei, der Inhalt des Ganzen muss zu Rathe gezogen werden, wenn man das Zeitmaass richtig treffen will.

Noch eine besondre Hülfe bietet sich denen, die geneigt sind, aus Ungestüm, oder Behagen an glänzender Darstellung, oder auf Antrieb des Ehrgeizes (um sich als eminente Spieler zu zeigen) das Bewegungsmaass zu übertreiben. Vergebens ist oft bei so gesinnten Spielern die Erinnerung an Inhalt und Karakter der Komposition; sie sind gar nicht Willens, denselben ihrem persönlichen Naturell zum Opfer zu bringen, sie handeln unbewusst.

Mit solchen Spielern muss aus ihrem eignen persönlichen Interesse heraus unterhandelt werden. „Wenn Ihr nun wirklich", — muss man sie fragen, — „diese Finale's der Sonaten Op. 26, 27², 53, 57 noch ein- oder zweimal so schnell spielt, als sich gehört: werden diese Sätze dadurch wirklich glänzend? bieten sie wirklich gute Gelegenheit, Euch als Bravourspieler zu zeigen? — Vergleicht sie mit Etüden und Konzertstücken, die wirklich auf Glanz und Bravour angelegt sind, und Ihr werdet sogleich den Unterschied gewahr werden, werdet erkennen, dass jene Sätze (und noch so viele) andern Zielen zustreben, die man wohl verkennen und verfehlen, nimmermehr aber verwandeln kann. Ihr verderbt das Werk, ohne damit Euren Zweck zu erreichen."

2. Taktmaass.

Das Grundgesetz des Taktmaasses ist allbekannt: alle Takttheile eines Tonsatzes haben, solange das Zeitmaass nicht ausdrück-

lich wechselt, gleiche Länge. Dies, und die Anwendung desselben Gesetzes auf die Taktglieder ist Grundregel; die **Taktfestigkeit** bis zu vollkommner Ausübung dem Schüler anzueignen, ist eine der ersten Pflichten des Lehrers; auf ihr beruht die Ordnung der Ausführung, ihre Versäumniss droht Zerrüttung für das Spiel und zuletzt für den Musiksinn des Spielers selbst. Ein taktloser Spieler ist ein schlechter Spieler.

So gewiss das alles ist, finden doch wie bekannt zahlreiche Abweichungen von dieser grundgesetzlichen Taktfestigkeit statt. Bei allen Komponisten findet man sie sogar bald (durch „accelerando, ritardando" u. s. w.) vorgeschrieben, bald im Inhalte des Satzes begründet. Bei keinem Komponisten sind aber diese Abweichungen häufiger geboten, als bei Beethoven; bei ihm muss man neben der Taktfestigkeit die **Taktfreiheit** begreifen und anwenden lernen, wenn man seinem Gedankengange genugthun will. —

Beiläufig zeigt sich hier wieder ein triftiger Bestimmungsgrund für die Zulassung der Schüler zu Beethovenschen Werken, — wenigstens zu denen, welche Taktfreiheit fodern. Wer nicht bereits Taktfestigkeit zu vollem Genügen erworben, kann nicht ohne Gefährdung zur Taktfreiheit gelassen werden.

Welche Bedeutung haben nun die beiden Gegensätze: Taktfestigkeit und Taktfreiheit? Dies muss man erwägen, um beide neben einander anzuerkennen und jedes an seinem Orte zur Geltung zu bringen.

Taktfestigkeit, Gleichmaass in der Bewegung mag in einzelnen Momenten Ausdruck des innern Gleichgewichts, der Gemüthsruhe sein. Allein diese Gleichmüthigkeit kann in der musikalisch bewegten und erregten Seele nicht als normaler Zustand gelten, nicht in der Mehrzahl der musikalischen Momente vorhanden sein. Zu diesen Momenten, in denen das Gleichmaass nach innerlichem Gesetz waltet, kommen noch andre hinzu, für die irgend ein äusserliches Gesetz Gleichmässigkeit der Bewegung bedingt. Dies ist der Fall bei Märschen, Tänzen, bei denen das Gleichmaass der Marsch- oder Tanzbewegung das des Taktes bedingt. Mehr oder weniger mag es auch der Fall bei solchen Werken sein, deren Inhalt und Zweck den tiefern Gemüthsbewegungen fern bleibt; so Beethovens Sonaten Op. 22, 54, 53, das Finale der Sonate Op. 26 und manche Sätze, — mehr oder weniger.

Taktfreiheit, nämlich die Entbundenheit vom Gleichmaass der Bewegung, ist Gegensatz zur Gleichmaass-Wirkung und Aus-

druck des freigewordenen und zu regerm Leben erweckten Gemüths. Für diese Erregung kann kein Gleichmaass bestehn, die Bewegung muss der Art und Macht der Antriebe folgen; dem Auf- und Abwogen, dem Vordringen und Zagen des Gemüths muss die Aeusserung in Ton und Wort und Geberde — wenn sie wahr sein soll — entsprechen; das ist das Wesen der Musik, wie der Rede, von Grund aus, durch und durch. Taktfreiheit, so muss man sagen, ist für die erhöhtern Lebensmomente Naturwahrheit und Naturgesetz. Sie ist auch das Ursprüngliche, man hat Jahrtausende lang musizirt, ehe das Gebäude des Taktwesens aufgeführt war. Dann folgte erst die Taktfestigkeit als höchst-, aber nicht allberechtigte Foderung des Verstandes, um die für sich allein halt- und uferlose Gemüthsbewegung zu mässigen, der ohnehin wallenden und schwankenden, innerlich unentschiednen und unbestimmten Tonsprache am Gleichmaass der taktischen Momente sichernden Halt zu verleihn.

Von diesem Gesichtspunkt' aus treten beide Gegensätze, Freiheit und Gesetzlichkeit, in ihr gebührend Recht. Man beharre bei der letztern, weil und soweit sie Vorschrift des Komponisten ist. Aber man sei muthig und pflichttreu genug, von ihr zu freiern Maassen überzugehn, wo man sich überzeugt, dass damit und nicht anders dem eigentlichen Wollen und den Antrieben des Komponisten genuggethan werden kann. Dass derselbe darüber nicht allemal, verhältnissmässig selten ausdrückliche Vorschrift ertheilt hat, soll uns nicht hemmen; wir wissen, dass es dem Komponisten unmöglich ist, seine Absichten auch nur annähernd aufzuzeichnen, — und wenn er (S. 7) das Papier halb schwarz malen wollte.

Auch hier also kommt es darauf an, die Absicht des Komponisten zu erkennen, durch die Schrift hindurch und über die Schrift hinaus in seinen Geist zu dringen.

Wie hat es nun Beethoven selber mit diesem Gegenstande gehalten? —

Der früheste Zeuge ist Ries, von 1801 bis 1805 im Alter von 15 bis 20 Jahren Beethovens Klavierschüler. Er sagt von Beethoven: „Im Allgemeinen spielte er selbst seine Kompositionen sehr launig, blieb jedoch meistens fest im Takte und trieb nur zuweilen, jedoch selten, das Tempo etwas. Mitunter hielt er in seinem crescendo und ritardando das Tempo zurück, welches einen sehr schönen und höchst auffallenden Effekt machte." — Hier erscheint Taktfestigkeit als das Vorherrschende; „zuweilen" soll geeilt, „mit-

unter“ gezögert worden sein und zwar mit „höchst auffallendem Effekt“.

Anders spricht Schindler sich aus: „Was ich“, sagt er, „von Beethoven immer vortragen hörte, war mit wenig Ausnahmen stets frei alles Zwanges im Zeitmaasse, ein tempo rubato*) im eigentlichsten Sinne des Worts, wie es Inhalt und Situation bedingte, ohne aber nur den leisesten Anklang an eine Karrikatur zu haben.“ Hier wird Taktfreiheit als das Vorwaltende in Beethovens Spiel bezeichnet, aber der Verdacht von Uebertreibung oder Missbrauch (Karrikatur) abgelehnt.

Beide Mittheilungen stimmen soweit überein, dass sie beide die Anwendung von Taktfreiheit bezeugen; nur tritt dieselbe bei Ries als Ausnahme, bei Schindler als vorherrschende Spielweise auf. Woher die Abweichung?

Ries hat Beethoven bis 1805 gehört, als derselbe die bedeutendsten und geistfreiesten Werke noch nicht geschrieben hatte. Damals war Beethovens Wesen selbst noch nicht zu voller Freiheit entwickelt, wie der unausgesetzt und unberechenbar steigende Fortschritt in seinen Werken beweist. Voraussetzlich hat auch Beethoven bei seinem Vortrag, wenigstens in den Lehrstunden, auf den dermaligen Standpunkt seines Schülers Rücksicht genommen und sich nicht frei gehen lassen, um kein irreleitend Beispiel zu geben. Endlich ist Ries in sich selber niemals zu jener hohen künstlerischen Entwickelung gelangt, die der geistigen Bewegungsfreiheit bedurft hätte, oder ihr zugänglich gewesen wäre. Das beweisen seine sonst schätzbaren Werke und Leistungen am Klavier, wie seine Urtheile, der Heldensymphonie, der Ouvertüre zu den Ruinen von Athen u. s. w. gegenüber. Als ein ganz andrer, mit überlegner Geistesbildung, trat mehrere Jahre später Schindler zu Beethoven und blieb als Schüler und Freund bei ihm bis an das Ende, konnte daher den vorgeschrittenen Meister beobachten. „Seine ältern Freunde“, bezeugt er, „die der Entwickelung seines Geistes nach jeder Rich-

*) Das „tempo rubato“ war eine Mode des achtzehnten Jahrhunderts, aus dessen letzter Hälfte und aus Italien und Frankreich von den Sängern herstammend; es sollte jene entbundnere, tiefere Fühlung ersetzen, die den Kompositionen selber mangelte, war aber eben desshalb eine Unwahrheit und musste bald der Reaktion des Verstandes weichen. Mit dieser Modemanier (die unter anderm in Pergolese's Stabat mater zu Tage trat) hatte Beethoven nichts gemein; er folgte begreiflicherweise nur dem innern Antriebe, dem Gebot der Sache, wenn er zu freier Bewegung griff.

tung hin aufmerksam gefolgt sind, versicherten, dass er diese Vortragsweise erst in dem ersten Jahre seiner dritten Lebensperiode (von 1813 ab) angenommen und von der frühern weniger nüanzirten ganz abgewichen sei."

Hier liegen also zwei Zeugnisse vor, ein beschränktes und ein weitreichendes, um uns in einer Ueberzeugung zu befestigen, die im Grunde gar keiner Verstärkung bedarf, so sicher wurzelt sie in der Natur der Sache *). Zum Ueberfluss findet sich noch eine authentische Erklärung von Beethoven selber. Auf dem Autographe des Liedes „Nord oder Süd", in Artaria's Besitze, steht von Beethoven deutlich zu lesen: „100 nach Mälzel, doch kann dies nur von den ersten Täkten gelten, denn die Empfindung hat auch ihren Takt, dieses ist aber doch nicht ganz in diesem Grade (100 nämlich) auszudrücken." Dass dem vorgeschriebnen Bewegungsgrade gegenüber die Empfindung „auch ihren Takt" — ihr besonderes Recht haben soll, ist nicht wissenschaftlich, aber von Seiten des Tonkünstlers ganz artig und deutlich genug ausgedrückt.

Genug (wo nicht zu viel) über das Recht zur Taktfreiheit, zur Abweichung von dem Gleichmaass der Bewegung, um der Empfindung in solchen Momenten Ausdruck zu gewähren, wo sie selber aus dem Gleichgewicht ihrer Bewegung gerathen ist.

Die Taktfreiheit oder Abweichung vom Grundmaass der Bewegung kann sich nur in zweierlei Weisen zeigen: in Beschleunigung und im Zurückhalten der Bewegung. Jede dieser Weisen kann in grösserm oder minderm Grade statthaben, kann längere oder kürzere Zeit herrschen, beide können mit einander wechseln; — das Wesentliche ist in den beiden Begriffen der Beschleunigung und Verzögerung enthalten.

Wo tritt nun Beschleunigung, wo Verzögerung, wo der Wechsel zwischen beiden ein?

B e s c h l e u n i g u n g ist naturgemäss also nothwendig, wo die Gemüthsbewegung das ursprüngliche Maass überschreitet. Ein solcher Fall ist wohl im Adagio der Cis moll-Sonate vorhanden. Die Melodie bewegt sich still und gehalten, sie beharrt durchaus in gleicher Seelen-, folglich auch in gleicher Taktbewegung; es ver-

*) Auch der Verf. hat lange vor dem Erscheinen des Schindler'schen Werks seine Ueberzeugung gebildet und durch Wort und Schrift und That bekundet, hat aber seine Freude an der Uebereinstimmung mit dem verdienten Manne, der den Vorzug genossen, Beethoven's Schüler und Freund zu sein.
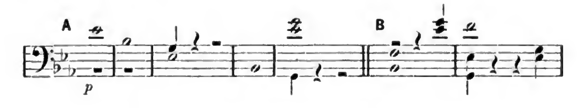
steht sich, dass auch die begleitenden Achteltriolen in vollkommen gleicher Bewegung ausgeführt werden. Nun aber schliesst die Melodie Takt 28 ab. Man mag ihr die folgenden vier Takte als Anhang zurechnen; jedenfalls ist von Takt 32 die Triolenbewegung, — und zwar in erweiterter Führung — alleiniger Inhalt; erst Takt 37 klingt das melodische Motiv des Anhangs vor und Takt 42 kehrt die Melodie wieder. Jene Stelle von Takt 32 bis 37 entbehrt des Anhalts einer bestimmten Melodie, sie verlangt, sie strebt danach, bis sie Takt 37 ihr nahe tritt und Takt 42 sie erfasst. Anhaltlosigkeit und Verlangen bedingen hier gesteigerte Bewegung, die jedoch fern von Leidenschaftlichkeit bleibt, nur der Ausdruck einer bald überwundenen Unruhe sein kann, also nur wenig das Grundmaass des Satzes übersteigt, kaum merklich entsteht und bald in dasselbe zurückkehrt.

Aehnliche Momente würden sich aus dem ersten Satze der D dur-Sonate Op. 10 oder dem Scherzo (man verzeihe den Formnamen) der andern Phantasiesonate nach dem Trio, wo die Viertel sich in Achtel auflösen, nachweisen lassen.

Z ö g e r u n g tritt zunächst ein, wo die Spannung und Erregung, die das Grundmaass der Bewegung in einem Satze gegeben, nachlässt. Es bedarf dafür keiner weitern Erläuterung; ein einziges Beispiel genügt, das der erste Satz der Sonate „Les adieux" (Op. 81) darbietet. Gegen das Ende des ersten Satzes scheinen die Rufe der von einander Scheidenden in dieser Stelle



und dieser bei **A**
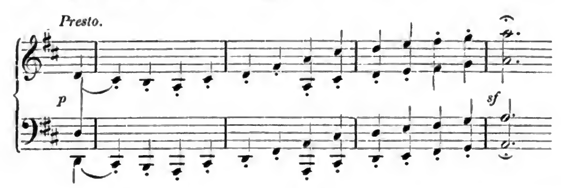


und vollends bei ihrer Fortführung von **B** an (überhaupt von **A** an 19 oder 21 Takte weit) immer ferner und ferner und ersterbend zu wechseln. Abnahme im Stärkemaass (decrescendo) kann erst von Takt 13 an mit voller Wirkung, bis zum Verhallen, stattfinden; das entscheidendere Vortragsmittel ist allmählig verzögerte Bewegung.

Die folgende Achtelbewegung strebt nach dem ursprünglichen Zeitmaass zurück; gänzlich kann es nicht wieder hergestellt werden.

Eilen und Zögern werden auch oft nöthig, um vom entgegengesetzten Moment zum Grundmaass zurückzulenken, damit die Rückkehr nicht zu einem jähen Sprung werde. Aus diesem Grunde scheint es besser, die oben angeführte Zögerung schon bei Takt 19 allmählig aufzugeben. So dürfte auch bei dem aus der Cis moll-Sonate angeführten Satze die Wiederkehr des Anhangs (Takt 37 bis 42) dazu benutzt werden, aus der beschleunigten Bewegung zur ursprünglichen zurückzulenken.
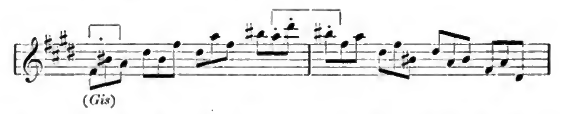
Besonders erwägenswerth ist noch die Verwendung des Zögerns oder Zurückhaltens als Ausdruck des Besinnens oder eines Nachdrucks, zu dessen Verwirklichung erhöhte Schallkraft nicht gemäss, oder für sich nicht ausreichend erscheint. Man kann dies gleich am ersten Satze der D dur-Sonate Op. 10



beobachten. Er wird abgebrochen, nicht geschlossen, ist Anfangs mit piano bezeichnet und hat unter der letzten Note das Zeichen des Sforzato. Aber diese letzte Note ist blos der letzte Punkt des emporstrebenden Satzes; sie soll nicht hervorspringend angeschlagen werden, sondern der ganze Satz soll sich steigern. Dies mit blosser Schallverstärkung erreichen zu wollen, würde zur Rohheit des Anschlags führen; man muss die letzten Töne (*e fis g a*) allmählig zurückhalten. Gleich darauf wiederholt sich der Satz und steigt weiter von *a* zu *ais, h, cis, d, e, fis*. Auf diesen höchsten Tönen, deren jeder mit *ff* bezeichnet ist, würde grosse Kraft gar nicht erreichbar sein, man muss sie (das *d, e, fis*) bedeutend anhalten.

Wenn hier das Zurückhalten am Ende eines Satzes anwendbar schien, so kann es eben sowohl zu Anfang oder in der Mitte gelten. Dies lässt sich in dem S. 69 erwähnten Triolengang aus dem Cis moll-Adagio wahrnehmen. Die Bewegung von Takt 3 an muss gesteigert werden. Aber die erste Triole jedes Takts, — besser gesagt: der

Schritt vom ersten zum zweiten Ton, — und zuletzt obenein der Gipfelpunkt der Triolenfigur



würden, ein wenig angehalten, die Figur und die nachherige Beschleunigung wirkungsvoll heben. Die Bezeichnung ⌈·⌉ ist nur unvollkommne Andeutung.

In all diesen und zahlreichen ähnlichen Fällen kann man beobachten, was Seite 70 angedeutet ist: wie die Steigerung der Bewegung die der Schallstärke unterstützt oder ersetzt, wenn diese nicht genügt oder nicht anwendbar ist.

Womit wird aber neben der Taktfreiheit das Taktgefühl, die Erinnerung und das Fortwirken des Grund- und Gleichmaasses erhalten und damit dem Bedürfniss des Musikers nach Festigung entsprochen? — Denn dieses ist (S. 66) ein durchaus unabweisliches, so gut wie dem Gehenden oder Laufenden die Rückkehr zum Gleichgewicht, und dem Gemüth die Rückkehr zur Beruhigung.
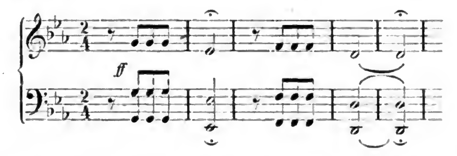
E r s t e n s soll das Gleichmaass niemals ohne triftigen Grund aufgegeben und die Freiheit niemals mit Uebertriebenheit geltend gemacht werden.

Z w e i t e n s mag man sich mit vollem Recht' in gewissen Momenten vom Gleich- oder Grundmaass entfernen, aber man muss zu diesem Grundmaasse wieder zurückzulenken verstehen. Das Grundmaass sei der geraden Linie vergleichbar, die freie Bewegung der Wellenlinie, die um jene sich legt, wie die lebenbezeichnenden Schlangen um den festen Merkurstab. Nur sehr ausnahmsweise wird das Grundmaass bleibend aufgegeben, und dafür fehlt es in der Regel nicht an ausdrücklicher Vorschrift.

D r i t t e n s endlich findet der sinnige Spieler selbst in den Partien, wo er sich vom Taktmaass entbindet, noch ein gewichtiges Hülfsmittel, das Taktgefühl wach zu erhalten; dies ist der rhythmische Accent. Er bezeichnet, wie schon (S. 52) erinnert worden, nicht blos den Taktbau durch Hervorheben der Haupttakttheile, sondern auch die höhere Ordnung des Satzes durch Zusammenfassen und Abrundung der Abschnitte, die sich zu dem Taktbau verhalten, wie der Vers im Ganzen zu den einzelnen Versfüssen.

Ordnung und Fasslichkeit beruhen weit mehr auf diesen Accenten, die den Bau des Ganzen bezeichnen und sich dabei mit dem Inhalt selber befassen und verschmelzen, als auf dem Festhalten an dieser ganz äusserlichen Taktmässigkeit, die nur dadurch zu ordnen weiss, dass sie — gleichgültig gegen den Inhalt — gleichen签Taktheilen gleiches Zeitmaass ertheilt. Daher zeigt sich in der Betonung der künstlerische, im Takthalten der mechanische oder abstrakt-verständige Geist. Beethoven neigte so sehr nach jener Seite hin, dass er, so sehr er den Tanz liebte und aufsuchte, doch nach Ries' Zeugniss es niemals dahin gebracht, taktfest zu tanzen. Dagegen berichtet Schindler, dass er vorzugsweise den rhythmischen Accent meist kräftig hervorgehoben, auch die „Cäsur und rhetorische Pause“ oft gebraucht habe; — die erstere dient, wie schon (S. 54) bemerkt ist, zum Abschluss der Abschnitte, die letztere zum Abschluss grösserer Partien oder auch durch einen rhythmisch ganz unmotivirten Abbruch, um auf den Eintritt eines wichtigen Moments aufmerksam zu machen.

Seltsamerweise hat sich eine solche rhetorische Pause sogar schriftlich erhalten, und zwar in der C moll-Symphonie. Der erste Satz beginnt so, —



mit einem Motiv von zwei Takten *ggg* | *es*, dessen letzter Ton durch einen Halt verlängert ist. Dies Motiv wird mit *fff* | *d* wiederholt. Allein der letzte Ton ist doppelt so lang, also das Motiv auf drei Takte ausgedehnt, und erst auf den dritten Takt tritt der Halt, der zuvor auf dem zweiten stand. Beethoven hat durch dies ausser Maass tretende Weilen eine rhetorische Pause förmlich vorgeschrieben. Dann erst beginnt der eigentliche Allegrosatz, während dem Meister selber die ersten fünf Takte nur als Einleitung gegolten haben. Hiermit tritt er aber urkundlich aus dem Gleichmaass in die Freiheit der Bewegung.

Form des Studiums.

Zuletzt Einiges über die Art, wie man sich am zweckmässigsten in ein Werk hineinfinden und desselben bemächtigen kann. Es treffen dabei mancherlei Rücksichten zusammen. Geistige Verständniss und technische Bewältigung, der objektive Inhalt des Werks und die subjektive Stimmung und Richtung des Ausführenden, jeder dieser Gegensätze hat sein unverkennbares Recht. Es kommt darauf an, jedes Recht geltend zu machen, ohne dem andern störend zu werden.

Besonders kommt es darauf an, das subjektive Gefühl, die Selbstbestimmung des Ausübenden nicht zu stören und zu verletzen. Es kann nicht für sich, sich selbst überlassen walten, sondern muss sich dem Willen des Komponisten, dem Inhalt des fremden Werks bequemen. Wird diese Unterordnung erzwungen, schiebt wohl gar der Lehrer seine eigne Subjektivität zwischen die des Schülers und das Werk: so hat es ein Ende mit jener Selbstbestimmung und Freiheit, mit jener Naivetät, dem eignen, unmittelbaren Gefühl von der Sache, ohne das die Lehre zur lebensleeren Abrichtung und ein künstlerischer Erfolg schlechthin unmöglich wird. Kunst ohne Freiheit ist ein Unding.

Wir Lehrende mit Wort und Schrift müssen, wie hoch wir auch stehen oder zu stehn vermeinen, jeder Autorität und Herrschaft absagen. Wir müssen das nicht blos desshalb, weil unter unsern noch ungeschickten und blöden Zöglingen vielleicht ein andrer „Beethoven", wie der erste unter Pfeiffers und Neefe's Scholaren versteckt ist und unser Name künftig einmal, wie Pfeiffers und Neefe's, blos um seinetwillen genannt wird; sondern auch, weil selbst dem geringsten Schüler sein Menschen- und Künstlerrecht auf Selbsturtheil und Selbstbestimmung gewährt sein muss, und weil selbst der begabteste Schüler ohne diese Gewähr nicht zum Ziel gelangt. Ich, der ich ein Menschenalter hindurch sehr viel unterrichtet, ich habe niemals meinen Schülern Autorität auferlegen mögen, sondern sie vielmehr vor jeder Autorität — zunächst vor der, die sie mir hätten beimessen wollen — gewarnt und sie dafür unablässig auf die Stimme des eignen Fühlens und Denkens hingewiesen und hin-

geleitet. Nur so werden Menschen und Künstler, ächte, gewonnen. Der Weg erscheint Anfangs länger und mühseliger, aber bald zeigt er sich als der kürzere, der allein und fröhlich zum Ende führt. —

Kommt es nun auf das Studium irgend eines besondern Werk's an, so sollte, der es sich aneignen will, dasselbe einmal oder einigemal durchspielen, und zwar ganz vollständig, alle Sätze hintereinanderweg, — ohne sich durch irgend etwas unterbrechen oder hemmen zu lassen, auch nicht durch das Gewahrwerden von Spielfehlern oder Irrthümern, — und ohne dabei fremden Rath zu holen oder vorbereiten und mitwirken zu lassen. Dies erste Durchspielen muss sogleich in dem Zeitmaass' erfolgen, das der Spieler für das geeignete hält, gleichviel, ob die dermalige technische Geschicklichkeit den Schwierigkeiten des ergriffenen Zeitmaasses gewachsen ist oder nicht. Auch zeitweiliges Nachlassen in der Bewegung, um jener Schwierigkeiten willen, ist unstatthaft.

Hiermit ist die erste Bekanntschaft mit dem Werk' in durchaus naiver Weise störungslos angeknüpft. Man hat nun, mehr oder weniger richtig und vollständig, eine ungefähre Vorstellung von seiner Richtung und seinem Inhalt.

Diesem ersten (kursorischen) Angriff der Sache muss dann das eigentliche, genauere Studium folgen, das zwei Richtungen hat, die auf den Inhalt des Werks und die auf seine technische Bewältigung gerichtete. Beide Richtungen sollen nebeneinander, — aber nicht gleichzeitig von Moment zu Moment, sondern eine um die andere verfolgt werden. Wenn hier im Buche die technische vorangestellt wird, so geschieht das blos, weil diese am kürzesten berathen sein kann.

Bei dem erstmaligen Durchspielen oder Durchlaufen müssen dem Spieler diejenigen Partien aufgefallen sein, bei denen sich technische Fehlgriffe, technische Schwierigkeiten gezeigt haben. Die Fehlgriffe, — wir verstehn darunter Fehler, die blos aus augenblicklicher Unachtsamkeit u. s. w. entstehn, — müssen gemerkt und vermieden werden. Die Fehler und Mangelhaftigkeiten aus Unzulänglichkeit der technischen Vorbildung müssen genau untersucht und von Grund aus gehoben werden. Auf den ersten Hinblick nämlich erscheint oft eine ganze Partie schwierig, während es sich bei genauerer Untersuchung zeigt, dass nur ein Theil derselben, bisweilen nur ein kleiner Theil der eigentliche Sitz der Schwierigkeit ist. Zu Anfang ferner erscheint eine Partie, ein Gang (Passage) Schritt für Schritt voller Neuheit und Schwierigkeit, während sich

später ein einziges kleines Motiv (oder ein Paar) als Kern des Ganzen zeigt, mit dessen Aneignung die ganze Passage gewonnen ist. Auch hier also dient Einsicht in den Bau des Kunstwerks zur Bemeisterung desselben.

Ist eine solche technische Schwierigkeit aufgefunden, so muss nachgeforscht werden, ob nicht der sie bietende Satz oder Gang im Verlaufe des Tonstücks wiederkehrt; in der Regel kommt jeder Satz und jeder Gang in einer Komposition zwei- oder mehrmals zur Anwendung und wird in gleichmässiger oder ähnlicher Weise bewältigt. So wird jede Stelle, die der Uebung bedarf, mit Inbegriff ihrer Wiederholungen zum Gegenstand besondern technischen Studiums. Dies ist methodischer und fördernder, als wenn man die inhaltlich verschiedenen Aufgaben durcheinander gemischt übt, wobei die zweite von der ersten, die dritte von der zweiten abzieht und die Kraft an vielerlei Aufgaben zersplittert, statt auf eine jedesmal einzige hingerichtet zu werden.

Neben diesen technischen Uebungen geht das künstlerische Studium des Werks weiter. Schon die ersten Ausführungen müssen einen wenigstens allgemeinen Eindruck gemacht und ein Urtheil hervorgerufen haben, sei dasselbe Anfangs auch noch so allgemein und unbestimmt gehalten. Man suche diesen Eindruck durch ein karakteristisches Wort im Sinne zu halten, ohne sich Anfangs grüblerisch darum zu bemühn, oder sich ihm gefangen zu geben, als wär' es unverbrüchlich Gesetz. Erst allmählig dringt man zur Wahrheit und ihrer Grundhaftigkeit durch, mancher schneller als der andere, mancher langsamer und vielleicht darum sicherer und tiefer. Mir, dem Schreiber dieses, ist der Inhalt der Sonate Op. 109 nach dreissigjähriger Bekanntschaft erst damals ganz anschaulich geworden, als ich den „Beethoven“ schrieb, — und manches in den letzten Quartetten erst bei der zweiten Ausgabe jenes Werks. Ob andre schneller und mehr darin gefunden, frag' ich nicht. Wie viele haben sich denn schon in den zweiten Theil des Faust, oder in die Wahrhaftigkeit der matthäischen Passion gefunden, die auch schon dreissig Jahre bekannt sind? —

Mit dem beginnenden Urtheil werden auch die grössern Partien des Werks in das gehörige Licht treten, man wird anfangen, sie karakteristisch zu unterscheiden. Seien die ersten Blicke hier unsicher, sie werden bald mehr Licht fassen. — Es sei die Emoll-Sonate Op. 90 mit ihren zwei Sätzen: wie steht der zweite, weichzerflossene dem energischen ersten gegenüber! sollte sich in ihnen

dennoch eine innere Einheit finden? — Es sei die As dur-Sonate Op. 26, die mit den sinnigen Variationen anhebt und weiterhin den Trauermarsch bringt auf den Tod eines Helden. Beide Sätze mögen zuerst einleuchten, weniger sicher das (sogenannte) Scherzo vor dem Marsche; und wie wäre das Finale zu deuten? — Eben so wird man sich in der Cis moll-Sonate Op. 27 im Adagio und Finale bald zurechtzufinden hoffen; aber der Mittelsatz, das Allegretto? Mancher wackere Spieler hat den Beweis geliefert, dass er es nicht verstanden; — einst hatte der brave Ludwig Berger vorgeschlagen, es lieber wegzulassen.

Wie gut oder unzureichend es nun auch mit diesen ersten Einblicken gelungen sei, man ist schon damit in die Thüre des Tonbau's getreten, hat sich im Geiste die grossen Räumlichkeiten angesehn, in ihren Unterschieden sich gemerkt, ihren Zusammenhang oder den anscheinenden Mangel daran in Betracht gezogen. Hier schliesst nun das Studium der einzelnen Sätze an.

Auch bei diesen finden sich Glieder und Theile, die dem Studium als Ziel und Anhalt dienen, das sind die verschiednen Sätze oder Themate, deren sich in jeder grössern Komposition zwei oder mehr finden. Wer Komposition versteht oder sich wenigstens einen Einblick in die Form verschafft hat, wird unschwer die grössern Partien des Ganzen, — Hauptsatz, Seitensatz, Schlusssatz, ersten, zweiten, dritten Theil, — erkennen und darauf sichern Einblick in den Inhalt gründen können. Doch dürfte auch ohne diese Vorbildung ein Durchdringen in diese Gliederung des Tonbaues dem Aufmerksamen wohl gelingen.

Nehmen wir als erstes Beispiel die pathetische Sonate, den ersten Satz.

Gleich der erste Blick zeigt als zwei verschiedne Partien die Einleitung, Grave überschrieben, und den ersten Theil des Allegro. Auf ihn folgt ein Anklang an die Einleitung und dieser der zweite Theil (nach der Ausdrucksweise des gewöhnlichen Lebens, nach der Kunstsprache müsste man sagen: der zweite und dritte Theil) des Allegro. Da, wo man den Schluss erwarten sollte, tritt nochmals ein Anklang an das Grave ein, und ein Satz aus dem Allegro schliesst. Diese ganze Beobachtung liegt, so zu sagen, auf der flachen Hand, sie ist durch Schlussstriche und Ueberschriften selbst für das ganz unkundige Auge bezeichnet. Die Sätze Grave und Allegro sind nach Zeitmaass und Inhalt unterschieden, sie sind Gegensätze. Aber sie bilden ein untrennbares Ganze (keiner schliesst

für sich ab), müssen also innerliche Beziehung zu einander haben. Wie ist der Karakter jeder Partie zu fassen? wie wird ihre Zusammengehörigkeit fühlbar?

Im Allegro tritt sofort das erste Thema (der Hauptsatz) auch dem Formunkundigen vor Augen. Mag ein solcher auch über den weitern Inhalt, von Takt 16 oder 17 an, nicht ganz im Klaren sein: der breite Schluss auf *B* und der Satz in Es moll
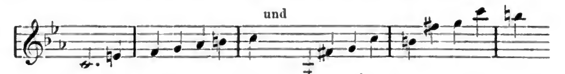


wird sich ihm durch den neuen Inhalt, schon durch die dialogische Form (Bass und Diskant wechseln in der Melodie) sicher kenntlich machen; er mag es dilettantisch als zweites Thema bezeichnen, es ist der Seitensatz. Eben so sicher muss ihm die folgende Partie in Es dur als ein Neues auffallen. Gleichviel, ob er darin einen Schlusssatz findet und von einem solchen überhaupt weiss, er wird das zum Schluss Drängende der Es dur-Partie empfinden. Eine Wiederholung des ersten Satzes beschliesst, in Es dur übertragen, den ersten Theil.

Hiermit ist der Inhalt des ganzen Allegro dem Wesentlichen nach vollständig aufgewiesen. Wer die drei Partien erkannt hat, findet im zweiten (und dritten) Theil jene Figur wieder, die sich von Takt 25 an aus dem ersten Satze hervorgebildet hatte. Sie waltet, bis nach einem breiten Abschlusse auf *G* der Hauptsatz wieder in C moll auftritt, und damit der dritte Theil beginnt. Der gesammte Inhalt des ersten Theils kehrt wieder, dann das Grave, zuletzt wieder der Hauptsatz des Allegro.

Gelegentlich mag man den Bau des ersten Satzes der D moll-Sonate Op. 31 mit dem Obigen vergleichen.

Hiermit ist der Inhalt der pathetischen Sonate (ihres ersten Satzes) überschaulich gemacht. Man unterscheidet drei Partien, — in der ersten zwei abweichende, aber doch verwandte Züge,
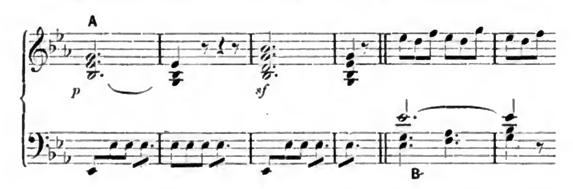


deren zweiter aus dem ersten herausgebildet ist, — in der dritten Partie zwei ganz verschiedne Sätze (den arpeggienhaften und den diatonischen), im Ganzen also fünf kenntlich und bedeutungsvoll hervortretende Sätze. Jeder von ihnen kehrt zwei- oder mehrmals

wieder, öfter in andrer Gestalt. Zwischen ihnen erscheinen verbindende Mittelglieder. Sie sind bedeutungsvoll, aber untergeordnet, weil sie nicht selbständig, für sich allein geltend auftreten; so steht z. B. der Hauptsatz von Takt 1 bis 9 fest und geschlossen in seiner Tonart und Rhythmik, während das Mittelglied Takt 17 bis 21 es zu beiden nicht gebracht hat.
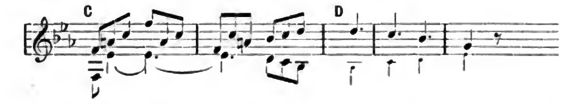
Wie ist der erste — und der daraus hervorgegangne zweite Satz zu fassen? wie bezeigt sich dieser zweite im zweiten Theil in seinen Umgestaltungen? Wie kann der Karakter jedes der fünf Sätze gefasst und mit den andern in Wechselwirkung und Zusammenhang gebracht werden? und welche Umfärbungen des Vortrags fodert die Umgestaltung der Sätze?

Das zweite Beispiel gebe das erste Allegro der Esdur-Sonate Op. 7, ein vielgliedriger, für den ungeübten Blick bei weitem nicht so durchschaulicher Satz, wie der vorher betrachtete.

Das Allegro setzt ohne Einleitung ein. Der Hauptsatz



stellt sich und sein Motiv (A) deutlich genug fest, das letztere bleibt auch in seiner Umgestaltung (B) kenntlich; weniger klar mag dem ungeübten Blike das Folgende sein, bis sich nach längerm Verweilen auf dem Basston' f ein zweiter Satz (C)



und nach dessen Ausführung ein dritter (D), dann — im fremden Cdur — ein vierter (E)



und wieder in B dur, ein fünfter Satz (**F**, — nur die Anfänge werden zur Bezeichnung gegeben) deutlich herausstellt; der Formkundige würde diese vier Sätze als Seitenpartie bezeichnen. Noch zwei sicher unterscheidbare Sätze schliessen den ersten Theil; man hätte sie als Schlusssätze zu bezeichnen.

Hier stehen nun, die Mittelglieder ungerechnet, s i e b e n verschiedne Sätze vor uns. Welches ist der Sinn eines jeden? wie unterscheiden sie sich? wie werden wir sie zu einem einheitvollen Ganzen vereinen? — und wie wirken sie weiter?

Der Hauptsatz — oder vielmehr nur sein Motiv **A** eröffnet den zweiten Theil, weicht bald dem Motiv des letzten Satzes (Schlusssatzes) und kehrt wieder, um sich zu einem theilweis neuen Satze (das wär' der a c h t e) auszubilden. Dies alles fällt in fremde Tonarten; zuerst tritt jenes Motiv des Hauptsatzes mit der weitern Auslassung, die sich anhängt, in C moll, dann das Motiv des Schlusssatzes in F moll und G moll auf, dann jenes erstere wieder in A moll und D moll. In D moll wird geschlossen; und statt der breiten Schlusslagen, die sich in der pathetischen Sonate gezeigt, ist hier der Schluss unfest und die Wendung in dem Hauptton in einen einzigen, nicht fest hingestellten und bald verklingenden Akkord gelegt.

Dies ist der zweite Theil, und nun hebt der dritte mit dem Hauptsatz' in Es dur an und bringt die ganze Reihe der sieben Sätze des ersten Theils in ursprünglicher Ordnung wieder. Aber damit ist dem dritten derselben (**D**) noch nicht genug gethan. Dieser Satz, der überredsamste von allen, tritt da, wo man hätte den Schluss erwarten sollen, anhangsweise in sinniger Umgestaltung nochmals hervor, und nun erst kehrt der zweite Schlusssatz wieder, um den letzten Abschluss zu bringen.

Acht Sätze wollen karakteristisch gefasst sein; bei einigen (z. B. Satz 1 und 2, 2 und 3, 4 und 5) tritt die Verschiedenheit, bei andern (z. B. 3 und 4, der Fortführung von 1, dann 2 und 5) tritt eine gewisse Verwandtschaft hervor; der geschäftigste aller dieser Sätze ist der erste und dritte.

Soviel, um zu zeigen, wie man sich Gliederung und Zusammenhang der Tonsätze anschaulich zu machen und damit Anhaltpunkte für die Auffassung des ganzen Inhalts zu gewinnen hat, damit nicht das Gefühl über dem gehaltreichen Tonwerke, das in ewig wechselnder Gestalt vorüberwallt, ungewiss im Unbestimmten schwebe und einen Moment über dem andern dahinfallen lasse. Die Zergliederung

kann selbst dem Ungeübten nach mehrmaligem Durchspielen des Ganzen nur wenig Minuten kosten; die Karakterisirung soll und darf nie grüblerisch oder gar mühselig werden, — ein flüchtig ergriffenes Wort genügt; vielleicht bringt der nächste Augenblick ein glücklicheres.

Nun endlich tritt das letzte Studium ein, die Durcharbeitung jedes Satzes bis in seine Einzelheiten und, damit verbunden, die Verschmelzung aller Einzelheiten in einen einzigen Guss. Hiermit hat der Spieler sich des Werkes so bemächtigt, wie es seiner sich selbst überlassenen Subjektivität hat gelingen wollen. Er mag mehr oder weniger fehlgegriffen haben. Aber er hat seine Selbständigkeit, die Freiheit seines Gefühls und Urtheils bewahrt, — und ohne sie ist kein Leben in der Kunst und keine Kunstbildung möglich.

Nun erst ist der Zeitpunkt gekommen, sich von Andern — schriftlich oder mündlich — berathen zu lassen und an deren Aussprüchen die eignen Auffassungen zu prüfen. Diese eignen Auffassungen sollen weder gegen das Ansehn des Lehrenden oder Rathenden blöde fallen gelassen werden, noch soll man eigensinnig oder ängstlich an ihnen haften. Nicht was Ich will, nicht was Du willst, sondern was Beethoven gewollt, soll gelten; und dies muss jeder sowohl aus sich selber ursprünglich, als mit Hülfe sachkundiger Rathgeber zu finden trachten. Jeder Rath muss gehört und geprüft werden. So fällt die Entscheidung zuletzt doch wieder in das Gemüth des Ausübenden zurück.

Der oberste aller Rathgeber bleibt immer, wo es sich um Beethoven handelt, Beethoven selber. Das versteht sich.

Nun wissen wir aber, dass er in seinen Werken nicht blos mit Tönen sinnig gespielt, nicht blos einem unbestimmten Gefühl sich hingegeben, sondern dass er oft zusammenhängende Seelenzustände auszusprechen unternommen, oft von äussern Einflüssen sich hat bestimmen und stimmen lassen, dass er Leben geschaffen, ideal gebildet hat, er der Dichter in Tönen, wie irgend ein Goethe in Worten, ein Raphael in Gestalten. Wie würden wir aber bei aller subjektiven Erregung uns einbilden können, den Goethe, den Raphael aufgefasst zu haben, wenn wir nicht zu der Idee ihrer Schöpfung durchgedrungen wären? Dasselbe gilt von Beethoven.

Dass dieser sich Aufgaben gesetzt, wie sie oben bezeichnet sind, — nicht immer, aber oft, — darüber liegen genugsame Beweise vor.

Er selber hat verschiedentlich den gedanklichen Inhalt seiner Tongebilde schriftlich angegeben. Der Name der Heldensymphonie, der Pastoralsymphonie (hier die Bezeichnung der einzelnen Sätze nach ihrem Inhalte) sind allbekannt; der „Trauermarsch auf den Tod eines Helden“ in der Asdur-Sonate, der Titel „Les adieux, l'absence, le retour“, der die drei Sätze der Sonate Op. 81 bezeichnet — und andre Namen oder Bezeichnungen sind eben so viel Beweise. Als eine Gesammtausgabe seiner Kompositionen im Werke war, hatte Beethoven (wie Schindler erzählt) die Absicht, bei allen, wo es noch nicht geschehn war, den gedanklichen Inhalt anzugeben. Bei einzelnen Werken (z. B. der Sonate Op. 101) deuten schon die gehäuften und andringlichen Vortragsbezeichnungen darauf, dass er sich von besondern, bedeutsam eingreifenden Stimmungen und Vorstellungen angetrieben gefühlt.

Neben seine eignen Aeusserungen treten die Zeugnisse seiner Schüler und Freunde. Ries hat den Ursprung des Finale der Fmoll-Sonate gleichsam miterlebt. Schindler hat über die leitenden Vorstellungen in Beethovens Kompositionen mancherlei Bedenkenswürdiges mitgetheilt. Neben beide tritt Czerny mit ganz bestimmtem Zeugnisse, und gerade er darf aus doppeltem Grunde glaubwürdig erscheinen. Einmal nämlich hat er Jahre lang Beethovensche Kompositionen in zahlreichem Kreise vorgetragen, nachdem Beethoven selber sie ihm einstudirt, ist daher Ohrenzeuge von den Mittheilungen des Meisters. Dann aber hat er sich sein Leben lang bei der rastlosen und unendlich ergiebigen Thätigkeit für Ausbildung der Technik als einen solchen erwiesen, in dem Phantasie, Idealismus, Kunstgeist nicht waltend geworden, so dass er im Stande gewesen wäre, eigne Phantasien den Werken oder Worten des Meisters unterzuschieben, — und wenn (unbewusst) dies, doch nicht aus sich selber jene ideale Richtung zu ersinnen, in der Beethoven wandelte und der er selber so fern stand.

Czerny*) nun spricht ganz bestimmt aus: „Es ist gewiss, dass Beethoven sich zu vielen seiner schönsten Werke durch ähnliche“ (wie die Vorstellungen bei Op. 57) „aus der Lektüre oder aus der eignen regen Phantasie geschöpfte Visionen und Bilder begeisterte, und dass wir den wahren Schlüssel zu seinen Kompositionen und zu deren Vortrag nur durch die sichere Kenntniss dieser Umstände erhalten würden, wenn dieses noch überall möglich wäre.“ — Was

*) Klavierschule Th. 4, Kap. 2, S. 62.

Czerny dabei anmerkt: „Er war hierüber nicht gern mittheilsam; aber doch bisweilen, bei vertraulicher Laune“, — und was anderwärts Schindler aussagt: Beethoven habe zu weit in das Bestimmte und Besondre gehende Deutungen Andrer öfters nicht mit Behagen aufgenommen, — das begreift sich gar wohl. Eine gewisse geistige Keuschheit hält den Künstler zurück, sein Gebilde mit Worten gleichsam zu zerlegen. Und er vor Andern muss fühlen, dass keine Rede sein Tonbild vollkommen treffen und erschöpfen, sondern nur den Inhalt deuten und andeuten kann, so wenig der Dichter den Maler, oder der Musiker Dichter und Maler vollkommen ersetzen kann.

Anderwärts sagt Czerny vom Adagio der C dur-Sonate Op. 2: „In diesem Adagio entwickelt sich bereits die dramatische Richtung, durch die Beethoven später eine Kompositionsgattung erschuf, in der die Instrumentalmusik sich bis zur Malerei und Poesie steigerte. Es ist nicht mehr blos der Ausdruck von Gefühlen, was man hört, man sieht Gemälde, man hört die Erzählung von Begebenheiten.“

Soweit hat Czerny's Aussage volles Gewicht: er hatte bei Gelegenheit der Beethovenschen Eröffnungen, die seinen Vortrag leiten sollten, vernommen, dass der Meister sich öfters von bestimmten Vorstellungen habe leiten lassen. Ob dagegen seine Mittheilungen über einzelne Tonsätze zutreffend seien? — das muss allerdings in jedem besondern Falle geprüft werden; denn hier kann Missverstand und manches Andre untergelaufen sein. Schon in dem eben genannten Adagio wird sich, was Czerny davon sagt, schwerlich begründen lassen. Wenn derselbe zum Finale der grossen F moll-Sonate bemerkt: „Mag sich Beethoven (der so gern Naturscenen schilderte) dabei vielleicht das Wogen des Meeres in stürmischer Nacht gedacht haben, während von ferne ein Hülferuf ertönt, immer kann ein solches Bild dem Spieler eine angemessene Idee zum richtigen Vortrag dieses grossen Tongemäldes geben“: so steht schon der geschichtliche Ursprung des Tonsatzes seiner Deutung auf Meeressturm entgegen. Anderswo berichtet Czerny vom Finale der D moll-Sonate Op. 1: „Das Thema zu diesem Tonstücke improvisirte Beethoven, als er einst (1803) einen Reiter an seinem Fenster vorbeigaloppiren sah. Viele seiner schönsten Werke entstanden durch ähnliche Zufälle.“ Es würde, abgesehn davon, dass die Sonate schon 1802 komponirt ist, gar schwer fallen, aus dem innerlich bewegten, aber äusserlich weiligen, zartgebildeten Tonsatze

den klappernden Dreischlag des Galopps und das Vorbeisausen des flinken Reiters herauszufinden; und wenn! so würde damit das sinnige Bild des Tondichters in das Bettelgewand eines trivialen Vorgangs gesteckt.

Czerny hat also als Ohrenzeuge bestätigt, dass Beethoven in seinen Kompositionen häufig bestimmten Vorstellungen gefolgt ist. Ob er überall die Beethovenschen Angaben getreu wiedergegeben oder manches missverständlich aufgefasst und überliefert hat? das muss in jedem einzelnen Falle geprüft werden.

Durchaus wahr ist aber sein Ausspruch: dass man ohne Erkenntniss der leitenden und bestimmenden Vorstellungen nicht zur vollen Verständniss der Komposition gelangen kann, und dass diese Verständniss den richtigen Vortrag begründen hilft.

Wie das geschicht, — wie die geistige Verständniss, wie der ideale Grund, aus dem das Tongewächs emporgewachsen, auf den Vortrag, auf das Spiel der Finger einwirkt? das ist der uranfängliche Räthselpunkt, wie Gedanke und Wille auf den vollführenden Körper wirkt. Darüber lässt sich nicht weiter reden. Man erfülle sich mit der Idee des Dichters, entzünde sein Gemüth an ihr — und dann lasse man es wirken, wie es kann.

Indess finden sich auch hier Hülfen und Vermittelungen, das Gefühl und mit demselben die Vorstellungskraft den Intentionen des Tondichters näher zu bringen und sich die feinsten, dem lehrenden Wort' unerreichbaren Darstellungsmittel anzueignen.

Als erstes Mittel gilt die Beobachtung der Spielweise sinnig vortragender Pianisten. Dies ist selbstverständlich und bedarf keiner Erläuterung.

Das zweite Mittel ist die Beobachtung des Violinspiels, wenn es von feinfühlenden Spielern ausgeübt wird, von einem Laub, Wieniawski, Joachim. Die Violin ist nämlich in der Melodieführung dem Piano weit überlegen; sie vermag, was diesem versagt ist: den Ton lang' auszuhalten, zwei und mehr Töne wahrhaft zu verbinden, indem sie einen in den andern gleichsam hineingehen lässt, während das Piano nur bald verhallende Töne und nur den Schein einer Tonverbindung hat. Es bedarf keines weitern Vergleichens. Man höre gute Violinisten, erfülle sich mit dem Gefühl und der lebendigen Vorstellung ihres Spiels, — und dann trachte man, dasselbe, soweit es möglich ist, auf das Klavier zu übertragen.

Das dritte Mittel bietet sich Allen an, die singen können.

Auch der Singstimme stehen die vollbefriedigenden Mittel zur seelenvollen Darstellung der Melodie zu Gebote; dazu kommt, dass man inniger — gleichsam mit Leib und Seele — fühlt, was man singt, als was man auf irgend einem Instrumente spielt oder hört. Man singe Beethovens Melodien, und man wird sie tiefer empfinden und dann auch inniger spielen. Beethoven hat unter dem Komponiren stets gesungen, die meisten Komponisten wohl ebenfalls, nicht aus äusserm Bedürfniss, sich die Töne vorzustellen, sondern aus innerm unbewusstem Triebe, sie tiefer zu empfinden.

Ein letztes Mittel, Beethoven verständnissvoller zu fassen, bietet sich denen, die eine Vorstellung vom Klang der Instrumente haben, dar. Unverkennbar hat nämlich Beethoven, der so tief — schon seit seinem funfzehnten Jahr' — in der Instrumentenwelt lebte, bisweilen orchestrale Vorstellungen auf seine Klavierwerke übertragen, wahrscheinlich unbewusst. Wer ihn in solchen Sätzen erräth, dem kann die Vorstellung des Instrumentenklangs zum Fingerzeig für den Vortrag am Klavier werden. Gleich das erste zu betrachtende Werk wird ein Beispiel hierzu bringen.

Einführung in die einzelnen Werke.

Die einzelnen Werke.

Vorbemerkung.

Es ist schon S. 11 ausgesprochen worden, dass nicht alle Werke hier zur Erörterung kommen, und von den in Betracht zu ziehenden nicht Alles. Das würde unnöthig und allzu umfänglich, es würde sogar nachtheilig sein, indem es der eignen Forschung des Studirenden ungebührlich den Raum entzöge. Der Kunstjünger und Kunstfreund soll angeregt und angeleitet werden zum eignen Forschen, nimmermehr soll dasselbe ihm erspart oder entzogen sein. Was also bei den einzelnen Werken gezeigt wird, soll er prüfen und wenn er von der Richtigkeit überzeugt ist, bei andern Werken gleicher Richtung in Anwendung bringen.

Dieser Absicht entsprechend werden die ersten Werke zu umständlicherer Erörterung kommen, als die spätern, bei denen auf dieser Erörterung weiter gebaut wird.
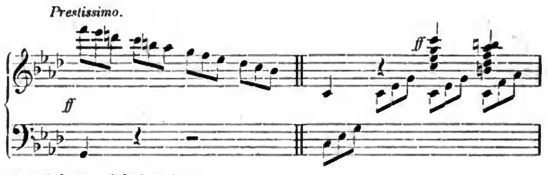
Bei jedem Werk' ist auf das in der Biographie*) darüber Gesagte verwiesen, weil es unangemessen schien, dies hier zu wiederholen. Doch liegt hierin für den Leser kein Zwang, auf die Biographie zurückzugehn; das Nöthige wird schon in dieser Schrift zu geben versucht.

*) „Beethoven, Leben und Schaffen", 3. Aufl.

Fmoll-Sonate Op. 2.

(Biographie, Th. I, S. 100.)

Ein zarter und beweglicher, man möchte sagen weiblicher Sinn waltet in dieser Sonate. Sanftmuth und elegische Stimmung ist ihr Grundton, aus dem sie sich jedoch zu leidenschaftlicher Erregtheit erhebt. Demgemäss ist auch die Schreibart jeder Massenhaftigkeit fern; sie ist leichtgehalten, meist auf eine Stimme (mit einfacher Begleitung) oder zwei beschränkt, reicheres Stimmgewebe nirgends vorhanden. Schon der erste, ganz oberflächliche Ueberblick lehrt daher, dass von grosser Schallkraft, von einem eigentlichen Fortissimo hier gar nicht die Rede sein kann. Wo dies im ersten Satze vorgeschrieben ist, bedeutet es nur ein verstärktes sforzato. Im Finale deutet es nur die höchste Kraftstufe an, die in dieser Sonate anwendbar ist und vom Fortissimo in andern Tonwerken weit absteht. Dies erhellt schon daraus, dass der höchste, oder ein sehr hoher Stärkegrad in den mit *ff* bezeichneten Stellen, z. B.



gar nicht ausführbar ist.

Was also nach dieser Seite versagt ist, muss durch feine Abstufung der zulässigen Stärkegrade, durch Accentuation und — als Ersatz für die Schallstärke (S. 71) — durch Steigerung und Nachlass in der Bewegung erreicht werden. Auch hierin muss, dem Karakter des Ganzen gemäss, äusserst sorgfältig Maass gehalten werden; der Taktfreiheit sind hier enge Gränzen zu ziehn, die Uebergänge zu beschleunigter und ermässigter Bewegung müssen gleichsam nur gefühlt, nicht bemerkt werden.

Der erste Satz stellt sogleich den Grundkarakter der ganzen Sonate fest; selbst die leidenschaftliche Erregung des Finale entfremdet sich demselben nicht. Der Hauptsatz liegt wesentlich
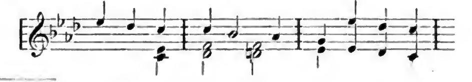
in der Melodie der Oberstimme, die Begleitung ist ganz untergeordnet. Wie der Anfang dieser Melodie gespielt werden muss, ist S. 56 schon gewiesen. Die ersten zwei Takte sind der Kern oder das Motiv derselben; in den folgenden zwei Takten wird dasselbe auf höherer Stufe wiederholt, also gesteigert. Hier aber stockt der Fortschritt, die letzten Noten des Kernsatzes werden tiefer, dann höher in Erinnerung gebracht, endlich wird der höchste Ton, $\overline{\overline{\overline{c}}}$, mit erhöhter Kraft gefasst — und zögernd (denn es ist kein befriedigender Abschluss erreicht) geschlossen. Man könnte den Vortrag des Satzes sinnbildlich so



bezeichnen: die steigende und sinkende Linie*) deutet Steigerung und Nachlass der Schallkraft an, die Bewegung treibt und mildert sich in gleicher Weise, jedoch in unmerklichen Graden; die Accente (·) gelten dem vorzugsweisen Hervorheben einzelner Töne; Takt 2 *as*, Takt 4 *b*, Takt 5 *as*, Takt 6 *b*, Takt 7 *c* werden ein wenig zurückgehalten, am meisten *c* und die folgenden Achtel, die fast bis zur Andante-Bewegung hinabsinken; ebenso die beiden letzten Viertel; die Doppelschläge sind zart und ebenfalls zurückhaltend auszuführen. Alles das muss ohne Anstoss geschehn, das Taktgefühl muss durch die rhythmischen Betonungen wach erhalten werden.

Dieser gewagte Versuch, eine Melodie nach Stärkemaass und Bewegung gleichsam abzuzeichnen, findet nur hier, bei der ersten zur Betrachtung kommenden Melodie, Zugang. Bei allen Melodien, in denen der Wellenzug der Empfindung zum Ausdruck kommt, wird sich gleicher oder ähnlicher Wechsel in Bewegung und Kraft anwendbar zeigen.

Der Satz, anders gewendet, wiederholt sich, der Vortrag muss derselbe sein. Der Schluss fällt auf Takt 8 der Wiederholung, die folgenden Takte



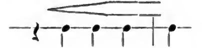
*) Es müsste Wellenlinie sein.

dienen nur zu seiner Bekräftigung. Daher fodern die Töne *es des c* . . . sanften Nachdruck und leises Zurückhalten; beides zum zweitenmal verstärkt. Dergleichen muss „sprechend" deutlich werden, wie ein von Herzen Redender etwa die Worte „es ist wahr! es ist gewisslich wahr!" aussprechen würde.

Das Tempo stellt sich im nächstfolgenden Takte (zu der Achtelfigur im Bass und mittels ihrer) wieder her. Hier tritt der Seitensatz auf, dem Hauptsatz innig verwandt, aber sein Gegensatz, hinabstrebend, wo jener emporstrebte; S. 56 ist darüber gesprochen. Die Achtelfigur, in der er ausläuft, treibt nach Kraft und Bewegung vorwärts, zögert bei den Wiederholungen von *d as d* und *g fes g* — denn der Komponist zaudert ja auch, seinen Gang fortzusetzen. Dann folgt neues Vordringen und endlich der schwungvolle Achtellauf in erhöhter Bewegung. Bei der Wiederholung würden die ersten Töne (*as f es des*) durch lindes Zurückhalten und Betonen neuen Nachdruck und dann der Gang neue Belebung erhalten. Zurückgehalten und schärfer betont folgt der Schlusssatz.

Ich nenne den Achtellauf, der nichts ist, als die einfache Tonleiter durch zwei oder drei Oktaven, schwungvoll. Und so kann er und muss er im Zusammenhang des Ganzen und in der allmähligen Erhebung der Stimmung heraustreten. Nicht der einzelne Moment entscheidet über seine Bedeutung, sondern der sinngemäss in allen Gegensätzen hervortretende Zusammenhang aller. So kann der Maler nicht Licht malen, nämlich das Licht selber; aber er vermag uns zu blenden durch den Gegensatz des Lichten zum Dunkel umher.

Viel ist über den kurzen Satz gesagt worden; erschöpft ist er nicht. In jedem Ton Seele! muss stets zugerufen werden. Selbst die Begleitung des Hauptsatzes fodert Beachtung; diese vier Schläge



steigern sich bis zum letzten, auf dem die Melodie wieder anknüpft.

Soviel vom ersten Theil.

Der zweite bringt den Hauptsatz, dann den Seitensatz wieder; Sinn und Vortrag sind natürlich derselbe. Der Seitensatz gräbt sich hartnäckig im Bass' ein; das muss besonders durch die Anfangstöne (*as g, ges f, fes es*) hervorgehoben werden, denn im Fortschreiten senkt sich der Satz, bis er sich in den Synkopen gleichsam verliert.
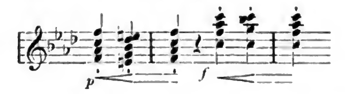
Nur das Finale fodert noch Bemerkungen. Es athmet Sturm der Leidenschaft, — aber in einer zartgebildeten Seele. Nirgends zeigt sich Massenkraft oder höchste Schallmacht (S. 52) anwendbar, nur das Zeitmaass, Prestissimo, und noch weit mehr das Auf- und Abwogen der Bewegung und Stärke kann nebst der Betonung im Einzelnen den Satz zu seiner Bedeutung erheben.

Das Zeitmaass muss so hoch gegriffen werden, dass die Achteltriolen in der Begleitung, z. B. zu Anfang und beim Eintritt des Seitensatzes
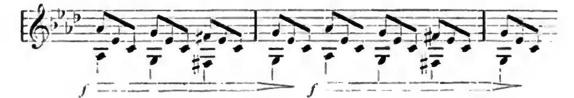


gleichsam zu einer an- oder abschwellenden Schallmasse zusammengerinnen. Dies gewährt besonders bei dem Schlusssatze (S. 41) eine sturmartige Wirkung, wenn da die Begleitung pianissimo anhebt, sechs Takte weit ohne Anstoss, ganz glatt bis zum Fortissimo anschwillt und in den folgenden zwei Takten sich wieder stillt. Auch jenen Momenten kommt dies Zeitmaass zu statten, wo die Begleitung (am Schlusse des ersten und dritten Theils) selbständig bedeutsam wird.

Gleichwohl kann das Zeitmaass nicht durchaus festgehalten werden. Es steht fest im ersten Hauptsatze, dessen widersetzliche, zornige Schläge sich im Piano wie im Forte



steigern und hart abbrechen müssen. Es muss nachlassen bei dem zweiten Hauptsatze, dem in *As* (Takt 5) ansetzenden, nur dass der Schluss stets wieder zur ersten Bewegung zurückstrebt, die dann auch bis zum Schlusssatze herrscht.

Nach der Zerrissenheit der Hauptpartie, nach dem ungestümen Wühlen des Seitensatzes, der jedes Glied
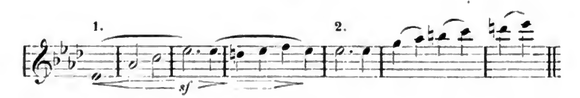


heftig einsetzt und verhallen lässt, bedurfte die Seele des Anhalts, um nicht zu zerflattern, — und die Musik hatte natürlich gleiches Verlangen. Dies gewährt der Schlusssatz in seiner gesättigten und wiederholten Melodie. Er spricht an, wie der erste flüchtige und fast drohende Gedanke der beängsteten Seele an einen Helfer und Rächer dort oben. Die Sammlung fehlt, noch fliegt alles im Sturme. Dieser Satz darf nicht abfallen vom Zeitmaass. Aber während die Begleitung daran festhält, lassen die Viertel der Melodie sich gleichsam wider Willen — sie möchte weilen — nachziehen; es muss sich in ihrem zögernden Nachkommen ein sogenanntes tempo rubato (S. 68) verspüren lassen.

Was der Schlusssatz angebahnt, kommt im zweiten Seitensatze (der nach dem ersten Theil folgt) zur Erfüllung; er ist nichts als Ausdruck reinster Andacht, des Gebets, das schon an sich, auch ohne Erhörung Wohlthat des Trostes und innerlicher Wiederherstellung ist. Die Bewegung muss hier — aber unauffällig — gemildert, der Anschlag muss zart, die Melodie in Wellenlinien geführt und durch seine Betonung zur Sprache erhoben sein, der Spieler muss das Alles nicht äusserlich und nach Vorschrift des Verstandes ausüben, sondern den Sinn des Satzes in seine Seele nehmen.

In diesem zweiten Seitensatze zeigt sich, was S. 85 vorbemerkt ist, der Einfluss orchestraler Vorstellungen auf die Komposition. Man wird keinen Beweis darüber erwarten, der ist nicht zu geben; ja es ist kaum glaublich, dass Beethoven dergleichen mit Bewusstsein gethan. Demungeachtet wird jeder in den Orchesterinstrumenten nicht Fremde den Wiederhall derselben im Klaviersatze erkennen und diese Erkennung seinem Vortrag zum Modell nehmen können.

Der Satz besteht 1. aus dem ersten Theil eines Liedsatzes von 10 Takten, — 2. aus dessen Wiederholung in der höhern Oktave mit einigen Umschreibungen zu Anfang, — 3. aus einem neuen Satz und 4. dessen wieder umschriebener Wiederholung von 4 zu 4 Takten. Dann folgt 5. der Satz 1 in Oktaven und verändert, ferner 6. und 7. die Wiederholung von 3 und 4 (diese verändert) und zuletzt 8. die Wiederholung von 5. Von hier beginnt der Uebergang zum dritten Theil mit Achteltriolen.

Der zweite Seitensatz (1 bis 8) ist höchst einfach und durchaus gefühlvoll geschrieben. Fast unwiderstehlich drängt sich bei 1



die Vorstellung der Klarinette mit ihrem seelenvoll schwellenden Klange, bei 2 der Gedanke an die jener klangverwandte, aber kleinere und kühlere Flöte auf. Auch das Klavier findet zu 2 weniger Klang als zu 1, und die Umschreibung hat guten Grund. Ob man bei 3 an die Oboe, bei 4 an die verwandte, aber beweglichere und bewegungsbedürftigere Violin, bei 5 an Flöte und Klarinette (oder, idealer gefasst, an Flöte und Fagott) denken will, bleibe dahingestellt. Der Spieler kann und soll nicht das Körperliche der Instrumente nachäffen, sondern ihrem Karakter nachstreben. —

Mit Hülfe der wiederkehrenden Achteltriolen, — je zwei Takte, — wird in das Zeitmaass zurückgelenkt; die dazwischenliegenden je zwei Takte mit Viertelbewegung lassen im Zeitmaass immer wieder ein wenig nach, bis die Triolen und damit das erste Tempo sich behaupten.

Schon in dieser ersten Sonate will also jene so naturgemässe (S. 67) und Vielen so übelberufene Taktfreiheit sich geltend machen! — Es geht nicht anders. Aber man muss dabei der Bedingungen (S. 72) eingedenk bleiben, maassvoll zu verfahren, nie weiter als nöthig abzuweichen und das Taktgefühl nicht blos während der Abweichung durch rhythmische Betonung zu befriedigen, sondern auch rechtzeitig zum Grundmaass der Bewegung zurückzukehren. Ohnedem verliert der Vortrag Haltung und Energie, und kann endlich zur Karrikatur der Komposition werden.

A dur - Sonate Op. 2.

(Biographie, Th. I, S. 105.)

Ein launiges Bild regen, hin- und hergewendeten Lebens entrollt diese Sonate vor unsern Augen. Man muss jeden Moment rasch verstehn und keck hinstellen, denn der nächste kann etwas ganz Anderes bringen. Und doch, wie wechselnd die Züge seien, das

Ganze wächst in innerlicher Einheit empor. Das muss im Vortrage zum Gefühl kommen.

Leicht und scheu meldet sich der Hauptsatz des ersten Allegro
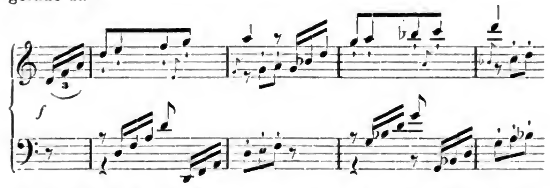


keck und fahrig, um sich in Vierteln auszubreiten und einem neuen Satze, dreistimmig in fliessenden Achteln, zu weichen, der in den letzten Takten ruhigere Bewegung annimmt. Nach dem Schlussakkorde (Takt 20) mag einen Augenblick länger pausirt werden. Die ersten Motive kehren wieder, dann der Satz in Achtelbewegung, der beiläufig gesagt mit dem Auftakt einer Sechszehnteltriole eingeleitet wird. Die ersten Motive müssen bei Seite bleiben, aber der Achtelsatz kann nach ihnen seine Ruhe nicht behaupten; ein Anlauf in Sechszehnteltriolen stürzt sich hinein, stellt sich als Gegensatz den Achteln gegenüber, die zuletzt doch vorwalten und, mit Viertelbewegung in der Melodie, mit aushaltendem Basse den ruhigen Schluss des Hauptsatzes und ebenso den Uebergang zum Seitensatze bilden. Man meint einen fahrigen Jüngling vor sich zu haben, der nicht weiss, wo hinaus mit der sprudelnden Lebensfülle.

Wer dies Bild festhält, findet die Darstellung von selbst. Leicht und keck der Anfang, leicht antretend und dann fliegend in allen Stimmen der Achtelsatz, mit Hervorhebung der Oberstimme, Takt 12 bis 14 des Basses, ungestüm hinauffahrend der Sechszehntellauf — das alles kann gar nicht anders sein.

Nun tritt, in E moll, der Seitensatz an, espressivo bezeichnet, klagend, gewissermaassen reuvoll nach dem ungestümen und unstäten Hauptsatze. Die Melodie, dreimal vier Takte, — setzt in den ersten drei Tönen geschärft ein —, sinkt jedesmal gleichsam zusammen, und fodert jedesmal Nachlassen der Bewegung und Kraft. Aber jene Rollfigur des ersten Hauptsatzes reisst aus der Kleinmüthigkeit empor, ein neuer Sturzgang (er ist S. 30 aus technischem Anlass gegeben) stellt die kühne Stimmung her und aus dem bekannten Achtelsatz entfaltet sich, in sanfte Beruhigung sinkend, der Schlusssatz.

Der zweite Theil beschäftigt sich zuerst mit dem ersten, dann mit dem zweiten Hauptsatze, die er beide zu weiter, energischer Ausführung bringt. Besonders vom ersten gilt dies, der jetzt erst

aus der anfänglichen Zerstückelung zu festem Ganzen zusammenschmilzt. Der Ausübende muss hierin dem Komponisten Folge leisten und sein Spiel zu gleicher Energie des Anschlags und der Betonung erheben, bis der Satz selbst in Ruhe sinkt. Der Achtelsatz kehrt dann in seiner schon bekannten Weise wieder, scheint sich (Takt 19 und 20) ebenfalls in Ruhe senken zu wollen, bricht aber gerade da —



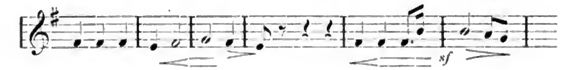
mit neuer Energie hervor. Hier treten die drei Stimmen nachahmend nach einander auf, die zweite setzt sich in den Noten *e f* fort, die der Ausführbarkeit wegen in Gestalt von Vorschlägen zur ersten Stimme geschrieben sind. Jede Stimme muss in gleicher Weise, mit gleicher Energie gespielt werden, in jeder muss die Sechszehnteltriole mit Kraft auf das nächste Achtel schlagen.

Das Weitere bedarf keiner Erläuterung, da es nur Bekanntes enthält.

Das nun folgende Largo ist „appassionato“ benannt, nicht, um (nach dem Wortsinne) Leidenschaftlichkeit, sondern um den tiefsinnigen Inhalt anzudeuten, den es zu Gehör bringt. Still und feierlich ist der Gesang, gleich dem Sinnen eines edlen Gemüths in Einsamkeit unter dem Sternenhimmel. Wer sich mit dieser Vorstellung zu erfüllen vermag, dem wird Verständniss aller Einzelheiten und Darstellung wohl gelingen.

Der Hauptsatz zeigt zwei verschiedne, gleichzeitig auftretende Gestaltungen: erstens die Melodie der Oberstimme, innig verschmolzen mit den zwei Mittelstimmen, — und zweitens den bewegter einherschreitenden Bass, der seine Töne ganz kurz angeben soll, bis er zu den gebundnen Achteln gelangt. Seine Melodie geht ruhig, meistens Schritt für Schritt einher, die Melodie der Oberstimme (*fis fis fis* | *e fis* | *g fis* | *e*) noch ruhiger, so dass ihr Quartenschritt (Takt 5) schon bedeutsam wird. Das Ganze muss still, aber keineswegs schwach ertönen, die drei Oberstimmen müssen haarscharf zusammentreffen, so dass die Akkorde zwar sanft, aber klang-

voll, sonor herauskommen; dabei muss dennoch die Oberstimme um ein fast Unmerkliches hervortreten und die Betonung der wichtigern Momente
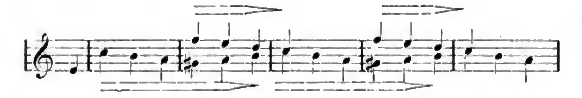


unbeschadet der Gelindigkeit in der Seelen- und Tonbewegung und der Gleichmässigkeit in den Mittelstimmen erfolgen; *g* im dritten, und noch mehr *h* im sechsten Takte müssen als Gipfelpunkte hervortreten. Der Bass tritt schon durch seine Bewegung und vollere Tonreihe hervor; im Stärkemaass steht er den Mittelstimmen gleich, oder darf sie wenigstens nicht auffallend überbieten.

In dem kleinen Zwischensatze, der die Stelle eines zweiten Theils einnimmt, sind die Töne *a* $\overset{tr.}{gis}$ *a* in Ober- und Unterstimme (die jener nachahmt) hervorzuheben; sie sind der Kern des Sätzchens. Der erste Theil steigert sich bei seiner Wiederkehr (als dritter oder Schluss des zweiten) bedeutend. Beethoven hat den Gipfelpunkt der Erhebung mit *ff* bezeichnet. Die höchste Schallkraft wird wohl erst später zur Anwendung kommen; hier muss bis zum Forte vorgeschritten und den beiden letzten Steigerungsmomenten, *fis* und *e* in der Melodie, durch zurückgehaltene Bewegung Nachdruck gegeben werden. Die höchste Steigerung tritt erst ein, wenn im Anhange das Thema in Moll, gleich Anfangs mit der Vorschrift fortissimo auftritt*). Bei dieser Steigerung, die der Bass mit seinem weit hinaufdringenden Achtelgange vollführt, muss die ganze Schallmacht zur Anwendung kommen und durch Zurückhalten der beiden ersten Achtel im ersten und zweiten Takte des Gangs noch bedeutsamer werden. Es ist ein Kraftmoment, der die ganze Sonate

*) Ist diese Annahme, besonders das zum ersten *ff* Bemerkte, nicht im Widerspruch mit Beethovens Bezeichnung? — Keineswegs. Fortissimo bedeutet nicht durchweg „auf das Allerstärkste", sondern sehr stark, stärker als Forte; es schliesst, wie jede Stärkebezeichnung und wie die Bezeichnungen des Zeitmaasses (S. 61), viele Grade in sich. Diese müssen nach dem jedesmaligen Sinn erwählt werden. Beethoven hat *ff* vorgezeichnet 1. für den Abschluss des Hauptsatzes, 2. für den Abschluss des Seitensatzes (12—13 Takte weiter) und gleich dahinter *p*, 3. für den Hauptsatz in Moll, der aber noch in sich selber, im Achtelgange, bedeutende Steigerung fodert. Sind diese vier Momente von gleichem Gewicht? gewiss nicht. Beethoven, oder vielmehr der Kunstsprache, haben nur hinreichende Zeichen für alle Grade des Forte gefehlt.

ganz entschieden überragt, aber nach Vorschrift und Inhalt ausser allem Zweifel steht.

Eine letzte Bemerkung zum Minore des Scherzo. Im Anfange des ersten Theiles
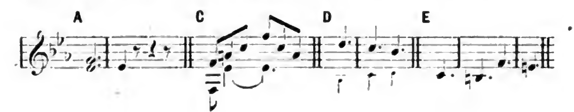


ist die zweite Stimme (e | c) die eigentlich melodieführende, die erste mit ihrem f e d | c tritt nur nachahmend zu. Folglich muss sie am Vortrag der ersten nachahmend theilnehmen. Dies ist oben angedeutet. Die Anfangstöne beider Stimmen fodern wohl einen leichten Nachdruck. Das alles ist nur durch entsprechende Handlage (S. 44) zu bewerkstelligen. Selbstverständlich wird derselbe Vortrag auch bei den Wiederholungen angewendet.

Es dur - Sonate Op. 7.

(Biographie, Th. I, S. 161.)

Eins der feinsten Tongebilde, die wir überhaupt besitzen, der erste Satz ein überreicher Kranz mannigfaltigster Blüten und dabei zu vollkommnem Zusammenwirken geordnet, weil das Ganze selbst einem einigen Antrieb' im Geiste des Tondichters entsprungen ist. Daher genügt es nicht, wenn der Darstellende jeden einzelnen Moment für sich richtig erfasst; er muss auch das Verhältniss eines zum andern und ihren Zusammenhang zur Anschauung bringen.

Der erste Satz der Sonate hat sieben Hauptmomente, die hier nach dem Anfang eines jeden angeführt

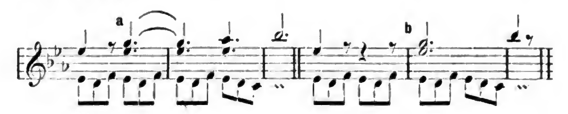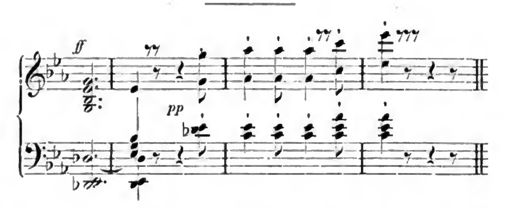




und mit Buchstaben bezeichnet sind. **A** ist der Hauptsatz, **C**, **D**, **E** sind Seitensätze, **F**, **G** und **H** sind Schlusssätze, — wenn man nicht **E** oder **F** und **G** ebenfalls als Seitensätze bezeichnen will, — ein Zweifelpunkt, der hier kein Gewicht hat. Hiermit ist aber der Inhalt noch nicht erschöpfend bezeichnet, weil mehrere der Sätze wesentliche Ausführungen und Umgestaltungen erfahren, die fast als selbstständige Gedanken gelten können. Es sollte nur ein Anhalt geboten werden, sich in dieser Fülle von Gestalten zurecht zu finden.

Der ganze Satz sprüht von frischem, glanzvollem Leben, das Tempo, „Allegro molto con brio“, ist im Ganzen das vollkommen gemässe, wird aber bei einzelnen dieser zahlreichen Sätze und Ausführungen mancherlei Wandel erfahren müssen. Man findet hier reichlichen Anlass, über Taktfreiheit und Maasshalten, besonders über Verschmelzung verschiedner Bewegungsgrade nachzudenken.

Der Hauptsatz **A** (vollständiger unter **A** und **B** S. 79 angeführt) tritt lebendig mit Betonung auf die Haupttöne der Takte 1, 3, 5, 7 und mit Steigerung des Takts 3 über 1 und 7 über 5, in fliessender Achtelbewegung von Takt 5 an hervor. Takt 13 scheint sich ein neuer Satz, **a**,
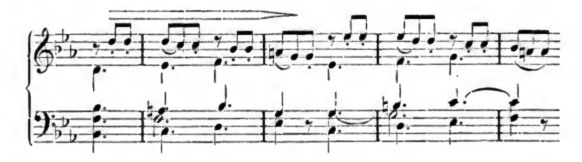


hervorzuthun, es ist aber nur eine neue Wendung des ersten Motivs, wie sich bei **b** und Takt 16 zeigt. Diese ganze Partie hält am Tempo fest, die Achtelgänge werden fliessend und glatt, nur mit Betonung (und ganz leisem Anhalt oder Absatz) der Haupttöne von Takt 19 und 23 ausgeführt. Wo will das enden? Takt 25 tritt schon wieder das Hauptmotiv auf, aber im Sinn der Frage (Sekundakkord, Austritt aus der Tonart) und anhaltvoll, ohne Achtelbewegung,



und mit einem Anhange gleichsam erweitert, das Motiv mit *ff*, der Anhang mit *pp* bezeichnet. Offenbar ist hiermit das Bisherige abgebrochen, es steht still auf seinem Motive. Hier muss — der Inhalt schreibt es förmlich vor — auf dem ersten Akkorde geweilt, der Anhang muss erheblich langsamer gespielt, bei 𝄾𝄾 und noch mehr bei 𝄾𝄾𝄾 muss pausirt (das erste- und drittemal die vorgeschriebne Pause vergrössert) werden. Die Wiederholung dieses Satzes fodert gleichen Vortrag, wohl noch nachdruckvollern. Dann hat das Zögern ein Ende; die beiden folgenden Akkorde greifen mit frischem Muth und scharf betont zur ersten Bewegung zurück, der auch der erste Seitensatz (**C**) durchaus anhängig bleibt.

Der zweite Seitensatz (**D**) schlägt einen neuen Ton an, er scheint den Ungestüm abbitten, versöhnen zu wollen, Glied für Glied (2 Takte, nochmals 2, dann 4) haben denselben Sinn, der nur sanft gesteigert, bei der Wiederholung



sprechend wird, dass man fast Worte zu vernehmen meint. Der Satz muss wohl von Anfang an um ein kaum Merkliches langsamer genommen werden, jedenfalls muss die Ausführung in Achteln auf jedem ersten Achtel im Takte weilen und von da ab sich neu beleben, jedes Glied aber (*d c b g*), wie schon die Tonrichtung zeigt, seelen- und klangvoll einsetzen und um ein Weniges abnehmen. Das über die Noten gesetzte Zeichen ⸻ soll dies in Erinnerung bringen, rührt aber nicht von Beethoven her; wer kann alles be-

zeichnen? Das zweite Glied (*es d c a*) setzt um ein Weniges klangvoller ein.

Jene Achtelfolge setzt sich zuletzt weiter fort und muss sich nach Bewegung und Schallkraft bis zu dem mit *ff* bezeichneten Punkte steigern, der die ursprüngliche Bewegung wieder erreicht. Der folgende dritte Seitensatz (**E**) wiegt sich in weicher Ruhe und milderer Bewegung. Die kleine Melodie (*c* | *h f* | *e*) fodert Bindung mit sanftem Nachdruck auf *f*, auch wenn sie in die linke Hand fällt; die Oktavenfigur in der rechten muss sanft und fliessend und durchaus untergeordnet gegen die Melodie geführt werden. Ihre Weiterführung (Takt 8 und 9 des Satzes) greift zur ersten Bewegung zurück, in der auch der Satz **F** mit Kraft auftritt und in der Wiederholung (in Sechszehntelfigurirung) seine Kraft noch steigert. Beidemal müssen die Haupttöne jedes Taktes betont werden, der Schluss aber (Takt 7 und 8 des Satzes) muss kräftig, wenn auch nicht fortissimo gegeben werden. Auch hier ist *ff* nur als „kräftig“ zu verstehen, die äusserste Kraft gar nicht anwendbar.

Der erste Schlusssatz (**G**) kann wohl, während die Basstöne scharf angeschlagen werden, nur leise, gleichsam schwirrend ertönen, worauf der zweite Schlusssatz (**H**) kräftig mit scharfer Betonung auftritt und von *F* an sich leicht und feurig hinabschwingt.

Der zweite Theil des Allegro bringt den Hauptsatz kraftvoll wieder. Die Achtelfiguren, die sich anschliessen, vertragen gar wohl eine zunehmende Bewegung, die sich über Takt 1 und 2, 3 und 4, 5 und 6, 7 und 8, 9 und 10, 11 und 12 erstreckt, bei jedem Taktpaar aber wieder vom ersten Tempo ausgeht. Dieser Wechsel in der Bewegung ist dem zweitaktigen Bau des Satzes angepasst und fodert zu gleicher zweitaktiger Steigerung der Kraft auf. Mit kluger Schonung ausgeführt, gewinnt der Satz eigenthümliches Leben; Uebertreibung würde freilich zu Widersinn und Verwirrung führen.

Jetzt folgt eine Durchführung des Motivs aus dem letzten Schlusssatze. Hierbei treten auf jedem ersten Ton des Motivs leise Zögerungen ein, entschiedner zuletzt, wo piano und decrescendo vorgeschrieben ist. Auch das Motiv von **A**, mit *pp* bezeichnet, tritt wohl zurückgehalten auf und stellt sich erst bei *ff* im alten Tempo wieder her. Das Weitere bedarf keiner Erklärung.

Auch der zweite Satz der Sonate fodert nur zu einer kurzen Bemerkung auf. Nachdem der Hauptsatz in Cdur sehr zart („con gran espressione“) vorübergegangen, scheint es nothwendig,

den Seitensatz in As dur kräftig und vollklingend auszuführen. Vorgeschrieben ist es nicht, vielmehr findet man unmittelbar zuvor zweimal *pp*, und für den Uebergang nach As <>, also cresc. und zuletzt decresc. vorgezeichnet. Aber der Inhalt setzt den angerathenen Vortrag ausser Zweifel.

Ueber das Minore des Scherzo ist S. 41 schon das Nöthige angeführt.

F dur - Sonate Op. 10.
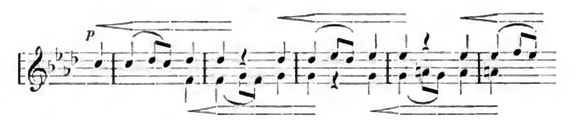
(Biographie, Th. I, S. 164.)

Nur wenige Bemerkungen fodert diese liebliche Sonate.

Der erste Satz giebt gleich nach den präludirenden ersten Takten im Haupt- und im ersten Seitensatze (C dur) wahre Modelle Beethovenscher Melodie. Jede hat zweimal vier Takte, jede hebt sich in sanftem Bogen, sinkt wieder herab und verlangt damit (S. 55) sanftes Anschwellen und Abnehmen; jede fodert Unterordnung der Begleitung, sowohl der Sechszehntelfigur, als der Viertelfolge. Beethoven giebt auf den Vortrag dieser Begleitung, er hat für die Melodie und nochmals für die Begleitung gebundenen Vortrag vorgeschrieben.

Der zweite Satz, Menuett genannt, ein Meisterstück in kleinem Raume, fodert wohlabgemessenen Vortrag.

Dunkel und heimlich (due corde würde wohl angemessen sein) und in lebhafter Bewegung, nicht im gewöhnlichen Allegretto-Zeitmaass (das Beethoven angegeben hat) hebt sich die Melodie empor, beide Stimmen in vollkommner Gleichmässigkeit. Takt 5 findet sich eine Oberstimme hinzu, und von hier würde — kaum stärkerer aber — hellerer Klang (tutte corde) gemäss sein. Der ganze Satz muss gelinde wachsen; er findet seinen Gipfel Takt 6 im Vorschlagston *es*, auf dem ein wenig verweilt wird; von da sinkt der Satz wieder in Stille zurück. Die Wiederholung dieses ersten Theils wird genau ebenso vorgetragen. Der zweite Theil beginnt mit zwei einander nachahmenden Stimmen, die wohl gleichmässig so
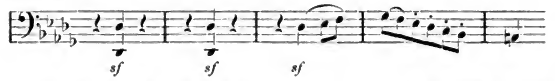


vorgetragen werden müssen, während Beethovens *sf* sich mehr auf die Begleitung bezieht.

Nun kehrt die erste Melodie in der Höhe wieder; es ist für den mit dem Instrumentale Bekannten kaum möglich, dabei nicht an die süsse Flöte zu denken, deren Gesang hier hoch in der Himmelsbläue schwebt. Gewiss ist sanfter, weicher, accentloser Vortrag hier der gemässe.

Der Desdur-Satz (Trio, nach der technischen Sprache) ist einer von denen, die mehr im Elemente des Klangs und Zusammenklangs wesen, als in der Melodie, die sich hier erst Takt 11 bedeutsam hervorhebt, — und auch da ist noch das Element der Harmonie gleichberechtigt, wo nicht vorherrschend. Gleichwohl muss — bei vollkommen gleichem und leisem Anschlag aller andern Stimmen — die Melodie (Oberstimme) um ein Unmerkliches vorherrschen.

Nun beginnt das Element des Klangs sich in eigenthümlicher Weise zu entfalten, indem es die verschiednen Tonregionen langsam und durchaus sinnvoll — wie es bis dahin kein Komponist für das Piano ersonnen — durchschwebt. Der Satz hat Anfangs tiefe Lage (*Des-f̄*) gehabt. Das muss a u s e i n a n d e r g e s e t z t werden; die höhern Töne derselben Lage (*f̄-f̿*) beginnen die Wiederholung des Satzes, aber die tiefen Töne (*Des-des*) schlagen nach und stellen damit die Tiefe greiflich hervor; ja die Tiefe wird gleichsam persönlich,



indem sie Melodie (Rede) gewinnt. Der kleine Melodiesatz muss bis *ges* wachsen, da unmerklich weilen und dann ausgehn. — Beethoven hat die drei *sf* gesetzt, und vollkommen richtig, denn diese drei Töne müssen fühlbar werden. Nur darf man diese *sf* nicht in willkürlicher Schärfe, sondern dem Sinne gemäss (S. 52) ausführen; nur sehr mässige Kraft, durch geringes Weilen unterstützt, will hier ziemen.

So hat sich gegen die Harmoniemasse eine Melodie gestellt, und zwar in der Tiefe. Jetzt schwebt die Harmonie in der Mittellage der Töne (*f*-$\overline{ces}$ und *c*-*as*), und die Melodie entgegnet — die Flöte! — in der Höhe ($\overline{\overline{\overline{f}}}$-$\overline{\overline{f}}$), die Harmonie tritt in die Höhe ($\overline{f}$-$\overline{\overline{f}}$), die äusserste, die ihr ziemt, und die Melodie tritt in die höchsten Töne ($\overline{ges}$-*a*) unter der jetzigen Harmonielage. Das Violoncell bringt sich in Erinnerung.
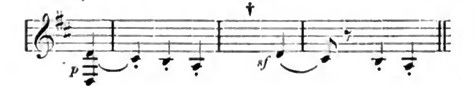
Der letzte Satz ist „Presto" überschrieben; wohl mag Beethoven in seiner Virtuosenzeit so gespielt haben, — später, als er mehr darauf Bedacht nahm, alles zu voller Verständniss zu bringen, schwerlich. Der Satz ist weder glänzend noch leidenschaftlich, sondern launig. Jenes würd' er auch durch das schnelltse Zeitmaass nicht werden; aber sein Humor wird verwildern, wenn man nicht ein Weniges vom Presto ablässt.

D dur - Sonate Op. 10.

(Biographie, Th. I, S. 168.)

Lebensvoll und geistvoll, dem Karakter nach die erste grosse Sonate Beethovens, obgleich sie nicht so genannt ist.

Das erste Allegro entwickelt seinen Hauptsatz, den ersten, aus einem Motiv von vier Tönen, $\overline{d}$ | $\overline{cis}$ *h a*, das sich auch noch weiter geltend machen wird. Dieser Hauptsatz, die ersten vier Takte, steigert sich im Vordersatze nach Bewegung und Kraft bis auf die letzten drei Töne, die zur Steigerung der Kraft (S. 71) zurückgehalten werden. Der Nachsatz fällt in das Tempo zurück und wird in Achtelfigurirung wiederholt. Er ist bis zur Schlusswendung durchaus vom ersten Motiv gebildet. Für dies Motiv hat Beethoven gleich Anfangs einen Wink gegeben;



denke man sich den ersten Ton hervorgehoben (das thut hier die Oktave), den zweiten Ton, *cis*, an den ersten geschliffen und — etwa wie bei † — auf ein Achtel verkürzt (das deuten die Punkte an), endlich die Tonreihe des Motivs ihrer Richtung gemäss abnehmend (⟩), so hat man die Spielweise, deren das Motiv durchgängig, wo es auftritt, begehrt. Beethoven konnte das unmöglich überall andeuten. Zuletzt wiederholt sich der Vordersatz und setzt sich zwei Takte weiter fort, — die Steigerung treibt sich von selber weiter, die letzten Töne fodern grösseres Weilen, ohne zu befriedigendem Schluss zu kommen.

Die Unbefriedigung am ersten führt zu einem zweiten Hauptsatz in Hmoll, ganz fremd dem ersten, ein klagendes Tongebilde, das liedförmig einen ersten Theil bildet, einen zweiten Theil ansetzt, dann aber denselben ohne Schluss als Gang zu dem ersten Seitensatz in Adur ausweitet. Alles das fodert hier gar keine Erörterung. Ein zweiter Seitensatz, zart und feingebildet gleich dem ersten, folgt. Unter ihm macht sich das Motiv wieder zu thun. Es tritt gleichsam unvermerkt in der Unterstimme heran, dröhnt in der Unterstimme leise fort, arbeitet sich in wechselnden Stimmen (je zwei und zweien) herum — hier ist schärfere Betonung des je ersten Tons vorgeschrieben und nothwendig — und wächst endlich zum weiten Bassgange, zunehmend an Stärke, den ganzen Satz bis zum Fortissimo steigernd und nachdruckvoll zuletzt anhaltend. So schliesst der weite, wechselvolle Tonerguss. Zwei Schlusssätze, ein bewegter und ein ruhiger (etwas weilend vorzutragen), geben dem Schluss Ruhe. Dann führt — das Motiv zum Anfang und der Wiederholung des ersten Theils und in den zweiten.

Das Largo ist ein Gesang tiefer Melancholie. Die Melodie des ersten Satzes muss über den vollkommen gleichmässig und piano, aber doch klangvoll ertönenden Akkorden der Begleitung nicht blos hervortreten, sondern auch in jedem Tone den richtigen Ausdruck erhalten; Beethoven hat hierauf so viel Gewicht gelegt, dass er sie zuletzt (Takt 6 und 7) mit Oktaven verdoppelt. Gleiches Hervorheben gebührt auch der Melodie des zweiten Satzes, die gebunden und mit feiner, aber fühlbarer Betonung vorgetragen sein will, während tief darunter die begleitende Stimme still und unscheinbar mit ihrer Sechszehntelfigur dahinschleicht.

Zuletzt, im Anhange, tritt die erste Melodie (nur zwei Takte weit) in der Tiefe des Basses auf, wiederholt sich da und führt sich

weiter. Das alles muss gleichsam als dunkles Geheimniss vorüberziehn, die Begleitung, erst Zweiunddreissigsteltriolen, dann Vierundsechszigstel, muss einem Hauche gleich beginnen, sehr allmählig anwachsen, zuletzt scharf eingreifen und nach dem vorgezeichneten Forte sogleich wieder in das Piano zurückfallen.

Pathetische Sonate Op. 13.

(Biographie, Th. 1, S. 176.)

Der erste Satz dieser Sonate ist „Allegro molto e con brio" überschrieben, doppelt und dreifach schnell. Dennoch möge man sich vor Uebereilung hüten. Die Ausführung würde selbst im schnellsten Tempo nicht gar schwer fallen. Aber nicht alles, was man kann, soll und darf man. Der Inhalt fodert grosse Lebhaftigkeit, und dies, als das Allgemeine, schreibt Beethoven vor; aber sein „pathetischer" Karakter liegt nicht blos in der Breite der Tonmassen, sondern auch in zahlreichen Momenten, die Besinnen und Nachdruck fodern. Dann muss man auch auf das Grave Rücksicht nehmen, das den Satz einleitet und zweimal wiederkehrt. Es würde nicht wohlgethan sein, das Zeitmaass des Grave und des Allegro allzuweit von einander zu entfernen. Wenn mich das Gefühl nicht täuscht, — denn absolute Vorschrift lässt sich in solchen Fällen nicht begründen, — so dürfte die Bewegung des Allegro kaum viermal so lebhaft sein, wie die des Grave, vier Allegro-Viertel etwas weniger Geltung haben, als ein Grave-Viertel.

Das Grave tritt schwergemessen auf, neben der Oberstimme tritt die Bassmelodie in gleicher Bedeutsamkeit an, nur dass ihr Gewicht mehr auf die ersten Takttöne, das der Oberstimme mehr auf die dritten Viertel fällt. Die erste kadenzirende Figur der Oberstimme sollte schwungvoll und kräftig ertönen, die zweite leis' und zart.

Der Hauptsatz (S. 49) des Allegro schliesst einen Gegensatz in sich. In Vierteln strebt er aufwärts und fodert dazu Steigerung nach Kraft und Bewegung. In breiter Folge von Halbtakttönen senkt er sich nieder. Hier scheint der erste Halbtaktakkord ein wenig zurückgehalten werden zu müssen, um gleich den Sinn dieses

Niedergangs, — „die Klaue des Löwen!“ — festzustellen. Das Weitere kehrt zur ersten Bewegung zurück. In diesem Sinne scheint das vorgeschriebne „cresc.“ zu verstehen. Wollte man es wörtlich nehmen, so würde der ganze Vordersatz und dazu der Gipfelpunkt des Satzes ($\overset{\equiv}{c}$) piano bleiben und dann erst — ganz gegen den Tonsinn beider Satzhälften — das crescendo erfolgen; und dieses crescendo würde — zum piano der Wiederholung führen. Beethoven hat richtig gefühlt und jenes Wort nicht etwa falsch, sondern nur im uneigentlichen Sinne gebraucht; wo soll man neben den Noten Raum finden, alle Wendungen des Vortrags genau zu bezeichnen? Wenigstens scheint der Vortrag, wie er hier beschrieben ist, mit Steigerung und Senkung an Schall- und Bewegungskraft — und das zweimal — Einfachheit und Grossartigkeit zu gewinnen, dem Sinn des Ganzen gemäss.

Für das A d a g i o sei nur nochmals erinnert, dass die Melodie nicht blos über die begleitenden Sechszehntel (später Sechszehnteltriolen) hervorgehoben, sondern auch in sich selber vollkommen sangesmässig vorgetragen werden muss, mit allen Betonungen, An- und Abschwellungen, die man ihr geben würde, wenn man die Hand für sie allein verwenden könnte. Selbst ausgezeichnete Spieler versäumen das Letztere und begnügen sich (durch die technischen Schwierigkeiten neuerer Kompositionen in diese Manier hineingezwungen) am Erstern. Aber Beethoven kann nicht so mechanisch abgefunden werden, wie Thalberg und seine Gesellen. Bei jenem ist die Schwierigkeit nicht so gross; man muss nur Gefühl und Hingebung mitbringen.

G dur - Sonate Op. 14.

(Biographie, Th. I, S. 170.)

Nur wenig Bemerkungen zu dieser lieblichen Sonate; vielleicht sind auch die wenigen überflüssig.

Feinheit und Anmuth müssen im e r s t e n S a t z e das Spiel jedes Tons lenken. Hier würde die Beobachtung ausgebildeten Violinspiels (S. 84) auf das Erwünschteste Früchte tragen. Gleich

das erste Motiv von sechs Noten muss auf das Innigste, durchaus gebunden und sanft mit zarter Hebung des zweiten Tons herauskommen, zum drittenmal sich ein wenig steigern, zum viertenmal noch mehr, mit gelinder Schärfung des $\overset{\equiv}{c}$ und weilendem Nachdruck auf $\overset{=}{a}$. Dazu muss der Bass als untergeordnete, wenngleich nicht bedeutungslose Stimme nur so hineinspielen; er ist wie zustimmende Geberde zum beseelten Gesang der Oberstimme.

Den Schluss der Oberstimme hat Beethoven so, wie hier bei **a**



bezeichnet, mit einem Bindezeichen für die Noten jedes Viertels. Es frägt sich nun, ob die bei **b** getroffene Bezeichnung der Figur nicht noch feinere Gestaltung gäbe? Das wäre keineswegs vermessenes Mäkeln an der Vorschrift des Meisters, sondern nur ein Versuch, seine Vorschrift genauer zu deuten; er selber hat wohlgethan, einfach wie bei **a** zu bezeichnen und die letzten, der Schrift doch unerreichbaren Feinheiten der Ausführung dem Spieler zu überlassen. Gleich darauf, am Schlusse des Seitensatzes, kehrt dieselbe Bezeichnung



zu ähnlichen Tongruppen, nur in doppelter Länge der Töne, wieder. Hier würde die Spielweise von **b** in vorigem Notensatze nicht zu billigen sein; denn hier gleitet der Gesang ganz still und sanft über die drei und zwei Töne, ohne dass der zweite jemals Nachdruck erhielte, wie zuvor dreimal.

Die bald darauf so fein hineinspielenden Sechszehnteltriolen (zwei und zwei mit 6 bezeichnet) sollten einen leichten Nachdruck auf dem vierten Ton' erhalten.

Die Terzengänge des S e i t e n s a t z e s bilden e i n D u e t t, den Gesang zweier gleicher Stimmen. Hier darf nicht, wie sonst meistens, die Oberstimme geschärft und hervorgehoben werden; die beiden Stimmen zwitschern ihre unschuldige Weise gleich sanften Vöglein, und die Begleitung geht beiher. Zuletzt vertieft sich der Sinn und der Bass bildet in sanfter Würde seine eigne Melodie

heraus. Man weiss gar nicht, wieweit der harmloseste Anfang noch vorschreiten kann. Doch geschieht das niemals anders, als in voller Karaktereinheit mit dem Anfang. Diese Einsicht muss auch der Spieler gewinnen.
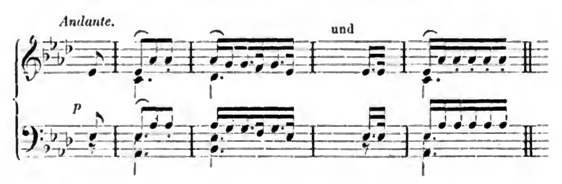
Gleich im zweiten Theile kann er es bewähren. Das zuerst so heitre Motiv beginnt hier in Moll, getrübt, und geräth bald (Takt 7) in eifervolle Erörterung zwischen zwei Stimmen, tritt dann (bei *f*) zu weitreichender und schwungvoller Auseinandersetzung in den Bass, — es ist eine neue, ernstdreinredende, ja strenge Persönlichkeit, die das Wort nimmt und jenes anfangs so harmlos spielende Motiv so weit führt, wohinaus es nie gedacht. Die Nachwirkung zeigt sich am Schlusse des Satzes; vergebens harrt man der Rückkehr der ersten süssen Heiterkeit.

As dur - Sonate Op. 26.

(Biographie, Th. I, S. 184.)

Statt gewöhnlichem Allegro hat diese Sonate als ersten Satz Variationen sinnigen Gehalts. Vom Thema angefangen durch alle hindurch will jeder Ton mit Seele gefasst und jede Stimme bei ihrem Hervortreten verständnissvoll eingesetzt und geführt sein.

Die Melodie des Thema's setzt saftig wie frisches Leben,



gleich in Oktaven ein, die genau zusammenfallen müssen; die drei oder sechs „*as*" werden sanft gesteigert, die Akkorde Takt 3 und 4 vollklingend aber sanft in vollkommner Gleichzeitigkeit der Töne angeschlagen. Nur der Bass, dem den ganzen Satz durch bedeutsame Melodie zufällt, müsste durch gelinde Verstärkung und Stakkato

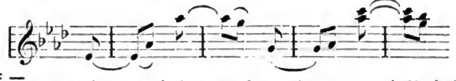
von den andern Stimmen abgesondert werden. Weiterhin (Takt 5 bis 8) wird er gebunden und singend, mit Betonung des *f* vorgetragen. Sein Gesang erinnert an die Weise des Violoncells. So alles Weitere.

Auch in der ersten Variation meint man den Wechselgesang des Violoncells und der Klarinette, weiterhin (*f as b f es*) der Flöte zu vernehmen, das heisst, an die schmelzende Weise des ersten, an den wohligen Klang des zweiten, an die luftige Natur des dritten jener Instrumente erinnert zu werden. Man kann hierin mehr oder weniger weit gehn; jedenfalls reizt eine solche Erinnerung zu Mannigfaltigkeit der Spielweise.

Die zweite Variation legt die Melodie erst in den Bass, dann in eine Mittelstimme. Das Spiel setzt sanft und dumpf ein, erhellt und stärkt sich im Fortgange. Die Melodie muss hervortreten, — also Takt 1 und 2 die ganze linke Hand, Takt 3 und 4 die Töne *as as b* | *c b*, die Zweiunddreissigstel, dann die Töne *des des c* | *f b es* und so fort. Alle sonstigen Töne des Basses und das ganze Spiel der rechten Hand ordnen sich der Melodie unter, obwohl auch sie sich gelegentlich steigern und wieder zurückgehn.

Die dritte Variation lässt wohl geringe Steigerung des Tempo zu, setzt piano an und geht crescendo bis Takt 8, dessen erste zwei Achtel angehalten und durch leichten Absatz vom Folgenden gesondert werden. Der zweite Abschnitt vom Auftakt und Takt 9 bis 16 beginnt wie der erste, steigert sich wie dieser in Bewegung und Kraft und wird wieder durch leichten Absatz vom Folgenden gesondert. Die nächsten zweimal zwei Takte werden zurückgehalten und scharf betont, jedes der beiden Glieder abgesetzt. Wenn schon die ganze Variation einen dumpfen Trauerton anschlägt. so tritt dieser Sinn in den vier Takten bestimmt zu Tage. Die nächsten sechs Takte sind die Folgerung daraus und müssen im ersten Zeitmaass genommen, wo nicht ein wenig zurückgehalten werden. Dann beginnt wieder das erste Spiel mit fühlbarer Zurückhaltung des vorletzten Takts.

Bei der vierten Variation müssen die vorgreifenden Töne



es, *as*, *g* u. s. w. hervorgehoben werden, aber nur nach Verhältniss der Stärke des Ganzen, die anfangs auf *pp* bestimmt ist. Die mit

cresc. bezeichnete Stelle Takt 7 und 8 kann ein wenig zurückgehalten und mit schwerem Anschlag gespielt werden.

Dass der Anhang zur letzten Variation mit äusserster Sorgfalt gespielt werden will, fühlt Jeder. Die Melodie muss zart und überredsam singen, die Sechszehntelbegleitung sich still unterordnen, der Bass in den ersten sieben Takten gleich dem pizzicato des Kontrabasses in dumpfen, kurzen Schlägen, dann gleich dem Violoncell im Wechsel mit dem Kontrabass mit feinen Bindungen in das Spiel der andern Stimmen hineinlangen.

Der dritte Satz der Sonate ist jener berühmte Trauermarsch auf den Tod eines Helden. Mag jene Sage, dass Paers Trauermarsch auf den Tod des Achilles Beethoven zu seiner Komposition veranlasst habe, gegründet sein oder nicht, jedenfalls ist es ein Held, der hier bestattet werden soll. Damit ist die schleppende Bewegung unvereinbar, in der fast ausnahmslos der Marsch gespielt wird. Es sind ja nicht alte Weiber, oder wackelige Bourgeois, die der Leiche folgen! man hat sich das Heer, das Heer in Waffen zu denken, die benarbten Krieger mit zornbleichem Antlitz, die der Gefallene so oft zum Sieg geführt und zum Ruhme. Hiernach ist die Bewegung ungefähr auf Allegro moderato zu setzen. Und es kommt dabei gar nicht in Betracht, ob dies das Maass für wirkliche Soldatenmärsche ist; denn nicht ein solcher, sondern ein idealer Marsch liegt vor, Theil eines freien, an kein äusseres Gesetz gebundenen Kunstwerks. Im Trio meint man das Geroll der Trauertrommeln und den scharfen Einschrei der Bläser zu vernehmen.

Der Marsch übrigens rückt in vier Abschnitten von je vier Takten heran. Man darf sich vorstellen, dass der Trauerzug von ferne herannaht. Hiernach würde leise begonnen und langsam bis zum bangen Akkorde Takt 2 des vierten Abschnitts gesteigert werden; die ersten zwei Abschnitte können a due corde gespielt werden, bei dem Einsatz des dritten (H moll) werden dann tutte corde genommen. Nach den vier Abschnitten folgt ein neuer, in dem mehr persönliche Klage vernehmbar wird (pianissimo, — das *ff* nach Verhältniss des *pp* zu verstehn), und dann kehrt der Hauptgedanke wieder mit vollerm Einsatz und nun erst bis zur Vollkraft (auf dem drittletzten Takte) gesteigert und mit kräftigen Griffen schliessend. Nach dem Trio setzt der Marsch wieder ein, steigert sich wie zuvor, darf aber nicht im *pp*, sondern in Mittelstärke beginnen. Der Anhang kehrt in das Pianissimo zurück.

Der rastlos dahinfliessende **vierte Satz** darf ja nicht übereilt werden, damit man jede Stimmenwendung deutlich vernehme und in sich aufnehme.

Fantasie-Sonate Op. 27, 1.

(Biographie, Th. I, Seite 140.)

Eine Reihe von Sätzen, technisch betrachtet ohne sonderliche Schwierigkeit, die gleichwohl für sinnvolle Darstellung ein sorgfältiges Studium erfordern.

Der **erste Satz** beginnt mit der Einfalt eines stillen Volksliedes und hält diesen Karakter durchweg fest; die Melodie muss vor den Mittelstimmen sanft hervortreten, der Bass spielt sinnig, gleichsam verstohlen hinein, bis er zuletzt (Theil 2 Takt 2) andringlicher und von da bedeutsamer wird.

Nun hebt ein zweiter Liedsatz an, einfältig wie der erste, aber bewegter und bewegender. Die Melodie muss nicht blos hervorgehoben, sondern in ihren Momenten so sinngemäss
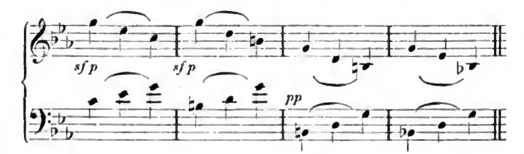


(schärfster, aber immer noch gemässigter Nachdruck auf *a*) geführt werden, als es die Hand vermöchte, wenn sie nur die Melodie, nicht einen Theil der Begleitung dazu auszuführen hätte. Diese Foderung wird, je tiefer man in Beethovens Werke dringt, zur unerlässlichen Bedingung. Die vollstimmigen Akkorde der Begleitung müssen pianissimo, in vollkommner Gleichheit aller Töne erklingen, durchaus untergeordnet gegen die Melodie, aber mit ihr an- und abschwellend. Um den Klang zu verklären, müssen die Dämpfer gehoben werden (Ped.), wo es ohne Verwirrung der Akkorde und Störung der Melodie (z. B. Takt 2) geschehn kann.

Es folgt (gleichsam als Trio) ein mit „Allegro“ bezeichneter Satz, in dem freudige Erwartung (oder Erinnerung?) webt. Die

Bewegung darf nicht übermässig schnell sein, damit der Satz mit dem vorhergehenden und nach dem Schlusse sich wiederholenden Andante keinen allzuschroffen Gegensatz bilde.

Erst nachdem das Andante geschlossen, gleichsam erloschen ist, folgt der zweite Satz, „Allegro molto vivace" bezeichnet. Er muss wenigstens so schnell (wohl noch schneller) genommen werden, dass seine Viertel den Achteln des vorigen Allegro gleichstehn. Es ist ein hastiges, ruheloses Treiben in diesem Satze, voll Heimlichkeit und verhaltner, plötzlich hervorbrechender Leidenschaft. Die ersten zwei Takte jagen leise, fast accentlos vorüber, die folgenden zwei fodern Betonung der ersten Takttöne,



die nächsten zwei Takte bleiben wieder fast accentlos. Eben so werden die nächsten vier Takte genommen, bei dem vorgezeichneten Forte werden die ersten Töne jedes Takts sehr scharf accentuirt, die folgenden weit weniger stark gespielt. Nur dieser Erinnerung bedarf es, die ihren Grund im ganzen Bau und Inhalt des Satzes hat.

Bei dem Finale muss wieder vor Uebertreibung des Tempo (Allegro vivace) gewarnt werden. Der Inhalt darf nicht einen Augenblick undeutlich werden, der emphatischen und würdevollen Sprache muss durchaus Genüge geschehn.

Fantasie-Sonate Op. 27, 2.

(Biographie, Th. I, S. 130.)

Diese Sonate hat, wenn nicht alle dahin zielenden Ueberlieferungen täuschen, einen ganz bestimmten Inhalt; sie ist der Wiederhall dessen, was in Beethovens Brust vorgegangen war, als er ahnte und schon als vollendet ansah, dass das Band der Liebe zu Julia

Guicciardi sich löse. Will man aber auch die Ueberlieferung als unsicher ansehn, so ist doch der Inhalt der Sonate jenem Seelenzustande so ganz entsprechend, dass er den Spieler in der Auffassung Satz für Satz leiten kann. Namentlich gibt er Aufschluss über den innern Zusammenhang der drei Sätze der Sonate, an dem selbst vorzügliche Musiker irre geworden sind.

Der erste Satz ist jedem, der zur Musik ein Herz mitbringt, sogleich verständlich: ein Lied der Klage, der Entsagung. Die Begleitung, mit der Vorspiel, Nachspiel und Zwischensätze zusammengehören, bilden harfenartige Triolen über einem in der Tiefe leise dahinschleichenden Basse. Diese ganze Partie muss leise, gleichmässig ausgeführt werden mit kaum fühlbarer Betonung der ersten Triolennoten, mit sehr gelindem Ab- und Anschwellen innerhalb der ersten vier Takte, die das Vorspiel bilden. Dann folgt die Bewegung den Hebungen und Senkungen der Melodie. Der Bass tritt erst Takt 16 bis 18, und bei der Wiederkehr dieses Zuges bedeutsamer steigend und in Stille zurücksinkend, hervor. Erst Takt 28 bis 31 werden die ersten Triolennoten durch eine neue Stimme (die nicht als Fortsetzung der Hauptmelodie gelten kann) verdoppelt und verstärkt; von da gewinnen die Triolen, wie schon S. 71 erwähnt worden, eigne Bedeutung und Gestalt, dann kehrt jene Verdopplung wieder. Die Verdoppelung spricht gleich dem Hineinreden einer fremden Stimme an; das zeigt sich entscheidend in den letzten zehn Takten, wo das erste Motiv der Hauptmelodie aus der Tiefe (*Gis Gis Gis*) heraufschallt, nur leise hervorgehoben, ja nicht zu laut oder gar rauh.

Mehr als sonst ist es nöthig, die Hauptmelodie über die Begleitung hervorzuheben und von ihr abzusondern. Die meisten, selbst vorzügliche Spieler erlauben sich, Melodie und Begleitung, wo dieselben in Oktaven zusammenfallen, z. B.



mit flach auffallender Hand und in völliger Gleichheit der Stärke zu spielen. Dies raubt der Melodie den ihr gebührenden Vorzug und lässt sie sogar lückenhaft erscheinen, sobald sie mit der Begleitung zusammenfällt. Sie muss durchweg selbständig, aber nur in zarter Weise, hervortreten. Vielleicht könnte man an ihrem Schlusse,

Takt 14 bis 11 vom Ende, eine Ausnahme machen und den erlöschenden Gesang mit der Begleitung in gleichem Tonfall verschmelzen.

Der Gesang beginnt ganz leise und nimmt erst bei dem Wiederanfang in Fismoll einen hellern, etwas geschärften Klang an. Dass die Melodie so ausdrucksvoll betont, gesteigert und gemässigt werden muss, als wäre der Hand nichts neben ihr zugeschrieben, versteht sich.

Auf dieses Klagelied folgt ein zweiter Satz, Allegretto überschrieben, und diesem das stürmisch leidenschaftliche Finale. Das letztere wird von den Spielern mehr oder weniger gut aufgefasst; man betrachtet es kurzweg als den Gegensatz zum Klagelied, beide als Ausströmungen des innerlichst bewegten Gemüths. Nur der zweite Satz erweckt Zweifel und wird von den meisten Spielern missverstanden, folglich sinnwidrig vorgetragen. Den stärksten Ausdruck haben diese Zweifel in dem ausgezeichneten Pianisten, Komponisten und Lehrer Ludwig Berger gefunden, der geradezu aussprach: dieser Satz störe die Einheit der Sonate und müsse weggelassen werden. Dass dann auf einen Cis moll-Satz ein zweiter Cis moll-Satz folgen würde, wäre noch das geringste Bedenken dagegen.

In der That, wenn man diesen zweiten Satz als Allegretto nur so hinspielt, immerhin mit den gewöhnlichen Wendungen des Vortrags, so kann man leicht in die Weise eines wiener Walzers gerathen und müsste dann lieber gleich dem wackern Berger beipflichten. Aber hier zeigt sich, wie heilsam es ist, über die Noten hinaus auf die Antriebe zu blicken, die den Komponisten zu jenen hingeführt haben.

Das Klagelied ist ein ganz allgemeiner lyrischer Erguss; aber es ist ein wirklicher Moment aus dem Leben einer bestimmten Person, — dieses Beethoven, der da klagt, dass er von seiner Liebe scheiden muss. Dass geschieden sein muss, dieser bestimmte persönliche Gedanke wird nicht im Lied ausgesprochen; das ist der Inhalt des zweiten Satzes. Diese Abschiedsworte: „O denke mein! — ich denke dein! — Leb' wohl, leb' wohl . . . . auf ewig!“ diese ewigen und immer wiederkehrenden Scheideworte Liebender, — man meint aus den Tönen sie zu vernehmen. Und wer sie nicht vernimmt, der denke sie sich hinzu. Und wer das nicht vermag, nun, der lege die Sonate bei Seite; sie ist nicht für ihn geschrieben.

Daher ist vor allem die vorgezeichnete Bewegung des Satzes nothwendig, der Scheidende wendet sich ab, nicht ohne innerliche lebhafte Aufwallung. Daher ist aber eine durchweg gleichmässige Bewegung ein Unding; sie würde Gleichmuth im Gemüthe voraussetzen, während im Scheidenden Alles wankt. Besonders in den ersten Augenblicken; — nur allmählig kann Fassung und Gleichgewicht gewonnen werden. Daher sollte lebhaft angesetzt, aber schon auf dem dritten und vierten Ton gezögert werden und noch mehr bei der ersten Pause. Die Wiederholung des Gedankens „O denke mein!“ (*ges* | *f es* | *as*) mit den nächsten Pausen muss noch weilender erfolgen, denn das Gefühl ist nun erst erweckt, der Gedanke nun erst hellbewusst. Die umgestaltete Wiederholung des Satzes (*des* | *des c b* | *b es*) gewinnt erst den Zusammenhang fliessenderer Rede, nur mit Stockungen nach *es* und *as*, wo zuvor förmliche Pausen Raum fanden; der Schluss zögert. Der zweite Theil folgt in geschlossnerer und gleichmässigerer Bewegung, in den ersten vier Takten flüchtiger vorübereilend, in den zwei folgenden zurückhaltend, auf *es* lange verweilend, — man muss eben dies Schwanken, diese Unstätheit der beängsteten Seele zu verstehn und aus den Tönen reden zu lassen wissen, reden mit jener Sprache innersten Gefühls, die auch ohne Worte von Herz zu Herzen dringt.

Welche Bilder im Trio der erinnerungsvollen Seele vorüberschwinden, aus seliger Vergangenheit noch einmal herüberwinken, auf dem Hauch der Klänge tröstliche Worte herüberhallen, — wer weiss das? Man muss mit der Seele hören, nicht blos mit den fleischlichen Ohren. Man muss empfinden, nicht taktzählen, der Seele des Dichters, nicht der abstrakten Vorschrift des Tempo und dem arithmetischen Rechenexempel gehorsam sein.

Nun wird erst das Finale begreiflich. Man geht nicht gleich unter, noch weniger wird das ersehnte Glück zu Theil, auf das man gehofft, — und dennoch muss weiter gelebt werden. Weiter muss man leben im Sturm glück- und ruhelosen Daseins, die letzte Kraft austoben im Ungestüm des Verlangens und mit der fruchtlos in die Lüfte greifenden Klage. Das ist der Sinn des Finale; schon einmal, in der F moll-Sonate Op. 2, hat Beethoven keinen andern Ausgang für innerliches Leben gefunden.

Ddur-Sonate Op. 28.

(Biographie, Th. I, S. 185.)
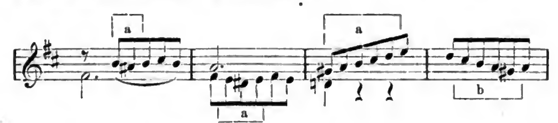
„Ein edler Sinn zieht edle Menschen an"; so möchte man mit leichter Verwandlung des Dichterworts von dieser Sonate sagen. Ein einfaches, grossartiges, vielerfahrenes und noch grosser Bewegungen fähiges Gemüth spricht sich hier aus: der Spieler muss fähig sein, diese stille Grossheit und Tiefe in sich aufzunehmen und frei gewähren zu lassen. Für Heftigkeiten und scharfe Gegensätze ist hier kein Raum; Alles entwickelt sich stetig und ruhig, und eben darin zeigt sich Macht und Grossheit. Niemals hat sich der Aberwitz auffallender blossgestellt, als indem er (wer weiss, aus wessen Hirn entsprungen) diese Sonate „Pastoralsonate" benannte. Der Spitzname bezieht sich offenbar auf den ersten Satz des Finale. Ebensogut könnte man Solon oder Platon einen Schreiber nennen.

Das erste Allegro legt seinen Hauptsatz (S. 58 ist er gegeben) in ruhiger Entfaltung 10 Takte weit aus; die Oberstimmen schreiten still, aber rhythmisch bedeutsam (Betonung auf die Hauptnoten Takt 5 und 6) abwärts und heben sich wieder eben so sanft; die Melodie muss gelind über die Mittelstimmen hervorgehoben werden. Dass auch der viertelnde Bass nicht bedeutungslos pulsirt, ist schon S. 58 gesagt; seine Schläge nehmen aus dem Piano vier Takte weit sanft zu, nehmen zwei Takte weit wieder ab, dann nochmals zu. Der Satz wird wiederholt, aber in feinerer Zeichnung und dringender; die Viertel des Basses ertönen eine Oktave höher und dringen darum lebhafter in das Ohr. Die Oberstimmen kehren ebenfalls in höherer Oktav wieder (die Melodie in feinerer Tonlage) und in weiter Harmonie; dadurch löst sich besonders der Tenor los und gewinnt eignen Gesang, dessen erster Ton hervortretend sein muss, die folgenden vier (*fis g h e*) aus dem Piano empfindungsvoll anschwellend, die letzten drei ausgehend. Zuerst waren also Melodie, Bass und Mittelstimmen, jetzt sind Ober- und Tenor-Melodie, Bass und Mittelstimmen, die sich der obern anschliessen, zu karakterisiren.

Diese zweimal zehn Takte sind noch nicht erschöpfend befunden; ein zweiter Hauptsatz von acht Takten, dem ersten verwandt und unter fortpulsirendem Basse, folgt und wird ebenfalls

wiederholt und mit vier Takten Anhang geschlossen. Allein er ist dem ersten Satze nur verwandt, nicht gleich; die zwei Anfangstakte dringen lebhafter über das ursprüngliche Zeitmaass hinaus, das im ersten Satze durchaus festhielt; nach diesen Takten kehrt die anfängliche Haltung wieder bis zu der die Wiederholung einleitenden Achtelfigur, die sich in Bewegung und Klangfülle hebt. Die Wiederholung fodert natürlich gleichen Vortrag, nur mit lebhafterer Betonung der jetzt verdoppelten Melodie. Der Anhang führt zur Ruhe zurück und schliesst. Die Pausen lassen eine kleine Verlängerung zu.

Nun erst setzt der Seitensatz (*h a a gis h d*) in vier und vier Takten an, ruhig in der ersten Bewegung. Mit Achtelfigurirung wird er wiederholt. Hier fodert der Fortschritt zu lebhaftern Noten angeregtere Bewegung, aber mit wohlerwognem Rückhalt. Es scheint entsprechend, in diesem Satze



die mit a bezeichneten Notengruppen ein wenig zu treiben, die mit b bezeichnete ein wenig zurückzuhalten, — alles so mässig, dass der Fluss des Ganzen nicht gestört wird. So belebt sich allmählig die Achtelbewegung und kehrt in den letzten zwei Takten zum Tempo zurück. Der folgende Satz in Vierteln gehört demselben ganz an.

Wie oben die Bewegung ganz gelinde wuchs, muss in dem nun folgenden Achtelsatze die Schallkraft 14 Takte weit ganz gelinde wachsen, mit den sinkenden Tönen sinken und dann wieder anwachsen, bis der ruhende Akkord (*c-es-a-es*) in Vollklang, der zweite (*fis-a-dis*) noch stärker, ja scharf — und beide angehalten — hervortritt. Von den Triolen und Sechszehntelfiguren schwingen die ersten beiden aus scharfem Einsatze lebhaft nieder, die dritte hält zurück. Dann beginnt das crescendo wieder, aber aus schon erhöhtem Schallgrade und führt auf dem ersten Halbakkorde (*cis-e-a*) zu hoher Schallkraft, auf dem folgenden (*fis-dis-a*) zum Fortissimo, worauf wieder zur Mässigung zurückgelenkt wird. Der Schlusssatz steht nach Schallmaass und Bewegung dem Hauptsatze gleich.

Für den zweiten Theil sei nur erinnert, dass die häufigen Sforzato's ja nicht übertrieben, sondern nach dem herrschenden Schall-

maass' abgewogen werden, — besonders in der Höhe. Die ganze Entwickelung über dem Basstone *Fis*, in der die Hauptmelodie in der vortiefsten und zuletzt in der tiefsten Stimme liegt, muss von Anfang bis Ende auf ein vollkommnes Verhallen eingerichtet und zuletzt der reine Akkord *fis-ais-cis* in grossartiger Ruhe, fortgesetzt langsamer bewegt, gleichsam in den Abgrund des Tonlebens versinken. In verwandtem Sinne muss auch der Schluss des Ganzen allmählig verhallen. Hier beachte der sinnige Spieler die melodische Steigerung im letzten Melodiegliede,



die den Auftakt auf $\overline{a}$, dann auf $\overline{\overline{d}}$, auf $\overline{\overline{\overline{fis}}}$, auf $\overline{\overline{\overline{a}}}$ hebt und zuletzt — aber hier verschwindet diese Melodie — nach $\overline{\overline{\overline{\overline{d}}}}$ greift. Es ist eine Ueberschwenglichkeit, die vielleicht nur vom Sänger vollkommen gefasst wird. Sehe der Klavierspieler, was für ihn zu thun ist.

Es folgt ein Andante, das den Karakter einer alterthümlichen Ballade zu tragen scheint; der Bass begleitet harfenartig, die Oberstimmen ziehn leise darüber hin; das zweite Viertel Takt 1 und 5 muss sanft hervorgehoben werden. Der zweite Theil bis zur Wiederkehr des Hauptgedankens fodert schärfere Betonungen.

Das Trio (D dur) ist von Beethoven mit „*p*“ bezeichnet. Die Bezeichnung ist vollkommen treffend für das Ganze des Satzes, schliesst aber selbstverständlich Abstufung der einzelnen Momente nicht aus. Eine solche bietet sich gleich Anfangs in dem Gegensatze der vierstimmig vorschlagenden Akkorde und der nachfolgenden Solo-Figuren; jene müssen — zwar nicht stark — aber mit Vollklang, als wären es sanfte Blasinstrumente (Klarinetten, Fagotte, Hörner), erschallen, die Soli müssen mit Anmuth dazwischen treten.

Die weitern Partien der Sonate bedürfen für den Vortrag keiner weitern Bemerkung.

Gdur-Sonate Op. 31.

Diese Sonate, einer der glücklichsten Momente in Beethovens Laufbahn, fodert, ohne dass sich erhebliche Schwierigkeiten in der Technik zeigten, blos zur sinngemässen Darstellung eine vollkommen leichte, für alle Feinheiten des Spiels bereitete Hand. Es ist, besonders über den ersten Satz, eine Laune verbreitet, die sich fast jedem besondern Rathe zu entziehen scheint, ausser dem, sie aus den Noten zu errathen und in voller Freiheit gewähren zu lassen. Wie schwerfällig hinken schon diese ernsthaften Worte der Heiterkeit des Tongedichts nach!

Die Leichtigkeit und glückliche Laune des ersten Satzes giebt sich schon in der Kürze der Gliederung, in den halb neckischen, halb schwärmerischen Abbrüchen und Anhalten (Pausen) kund; sie seien hier mit Ziffern angedeutet. In 1 greift die Oberstimme um ein Sechszehntel vor und wird dadurch feiner eindringlich ohne Heftigkeit oder geflissentliche Bedeutsamkeit. Beethoven hat „*ff*" vorgeschrieben*). Wir wissen schon, dass damit nicht: höchste Kraft, sondern: Energie im Verhältniss zum Nebenstehenden gemeint ist, hier darf wenigstens das *ff* nicht bis zur Härte des Anschlags (wie man es gewöhnlich hört) geltend gemacht werden. Von diesem Ansatze rollt der kleine Lauf der Melodie leicht und nett hinunter. Für 2 und 3 hat Beethoven schon selber „*p*", für 4 hat er „*f*" vorgeschrieben; im letztern Gliede könnte dem Vorgriffe (*g-h-e-g*) der Rechten der Bass etwas zögernd nachkommen und die Pause nach 4 um Weniges verlängert werden. Das Glied 5 hat die erste Bewegung; nach ihm mag eine kleine Verlängerung der Pause den Abschluss des Satzes fühlbar machen.

Der Satz wiederholt sich in Fdur, das erste Glied kehrt als 6 wieder, 7 ist, wie zuvor 2, mit „*p*" bezeichnet, 8 mit „*f*", das hier wohl nur più forte bedeuten kann; 9 und 10 sind wie 4 und 5 zu nehmen; 11 und 12 ebenso, nur 11 etwas schärfer; der weite Sechszehntelgang kann wohl nicht ohne Belebung des Zeitmaasses bleiben, besonders in den letzten fünf Takten. Der Satz wiederholt sich wie bei 1, und stellt sich wieder im ersten Bewegungsmaass

*) Vielleicht soll nur „*f*" stehn, wie bei der Wiederkehr.

auf, seine letzten Glieder vor den Sechszehnteln setzen zögernd an und verringern die Bewegung.

Gleicher Vortrag gebührt dem Anhange. Besonders die Sechszehnteltriolen (erst Doppelschlag, dann Arpeggio) müssen vor jeder Heftigkeit und Uebereilung bewahrt, lieber ein wenig zurückgehalten werden. Es ist seltsam, aber erklärlich, dass selbst gewiegte Spieler gerade gegen die leichte und so häufig angewendete Figur des Doppelschlags, dieser anmuthigen Umkräuselung des Kerntons, oft so rücksichtslos verfahren.

Das Adagio grazioso, der zweite Satz der Sonate, ist geradezu italienisch zu nennen, nicht etwa Nachklang Rossini'scher oder sonstiger italienischer Werke, sondern ideale Darstellung aller dieser Süssigkeit und Hingegebenheit und Erregsamkeit, die man sich unter Hesperiens Himmel vereint denkt. Was später — denn die Sonaten Op. 31 sind 1802 bis 1803 geschrieben — Rossini zu erreichen getrachtet und in den glücklichsten Momenten erreicht hat, diesen Verein von Süssigkeit und anmuthigster Koketterie: das hat Beethoven hier schon glücklich vereinigt. Mit diesem Sinne muss der Spieler sich erfüllen; diese Triller der Oberstimme müssen in äusserster Schnelligkeit ihres Flatterns, in äusserster Gleichheit der Bewegung oder Beschleunigung, aus dem pianissimo bis zu durchgreifender Schallkraft anwachsend und wieder abnehmend zur Ausführung kommen*), dieselben Triller müssen in der nachahmenden linken Hand nur dumpf dahinrollen. In den kleinen Figuren muss auf das Zierlichste bald durch Zögern, bald durch Eilen in den einzelnen Noten das eigenthümliche Spiel gefallsamer und aufreizender Laune geübt werden, wogegen die Quintolen gegen Ende des Hauptsatzes sich in hingebender Gleichmässigkeit der Tonfolge gefallen. Das Wort reicht nicht weit hinein in diese Spiele süsser Natur.

---

*) Sei es Gewöhnung oder was sonst, mir gelingen diese Triller am besten bei Aufsatz der Finger 1 und 4 durch Handbewegung, obgleich die gewöhnliche Ausführung des Trillers durch nebeneinanderliegende Finger mir ebenfalls zu Gebote steht.
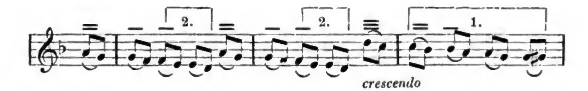
D moll - Sonate Op. 31.

(Biographie, Th. I, S. 186.)

Dieses tiefsinnige Werk giebt gleich zu Anfang des *ersten Satzes* dem Spieler ein Räthsel auf, von dessen richtiger Lösung der Erfolg des ganzen Satzes abhängt. Nach einem Largo von zwei Takten setzt ein ganz neuer Allegro-Satz an, drei Takte lang, im vierten mit Adagio schliessend. Dann wiederholt sich der Largo-Satz von zwei Takten — und nun setzt der Allegro-Satz (etwas verändert) wieder ein, um sich bis gegen das Ende des ersten Theils fortzuführen. Mag man das Largo Einleitung nennen: was bedeutet dieses Allegro von drei Takten, das in so engem Raum' unmöglich seinen Gedanken entwickeln, ihn im Adagio nur aufgeben kann? was bedeutet dieses Hin und Her vom Largo zum Allegro, dann wieder zum Largo und nochmals zum Allegro? Nimmt man gar die Allegrosätze von Anfang an ganz geschwind, wie sich vielleicht später das Zeitmaass festsetzen wird, — und so hat man fast überall, besonders in Konzerten Gelegenheit, es zu hören, — so weiss man das Schaukelspiel allerdings nicht zu erklären.
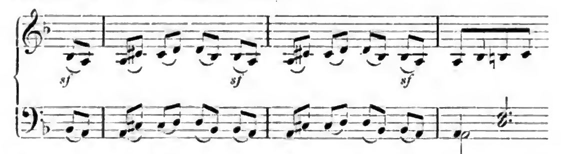
Man muss tiefer eindringen.

Das Largo ist Einleitung, Sinnen, das noch nicht zum Gedanken erwachsen ist. Eine zweite Vorstellung, das Allegro, regt sich und vermag sich eben so wenig zu vollenden. Das Largo ist eigentlich nur ein einziger Akkord, der sich langsam darlegt, — die ersten sechs arpeggirten Töne setzen langsam ein und folgen in zunehmender Bewegung, die auf dem kleinen *a* ruht, durch $\overline{cis}$ und $\overline{e}$, zögernd nach $\overline{a}$ schreitet und da, wie Beethoven vorgeschrieben, längere Zeit weilt. Aber das Allegro ist auch nur Ansatz ohne Vollendung und ohne Befriedigung. Es kann unmöglich feste Bewegung haben, — darauf weiset schon das „Adagio“ über seinem vierten Takte hin, — denn es hat in sich selber keine Festigkeit. Der Satz



muss vor Allem auf ≡, = und — betont werden, unter 1 mehr und mehr zurückhalten bis in das „Adagio“ des vierten Takts, dagegen unter 2 vordringen; nicht blos seine Unentschiedenheit, auch die fernere Entwickelung bedingt dieses Schwanken der Bewegung.

Das Largo kehrt wieder, auch das Allegro. Bis Takt 5 hat es denselben Karakter, wie zuvor, nur erregter und Takt 3 und 4 mit Betonung und Zurückhalt auf den zweiten und vierten Vierteln. Takt 5 geht die Bewegung klang- und schwungvoll und mit scharfen Accenten auf den ersten und dritten Vierteln vorwärts, bis zu den *sf*-Zeichen, welche Rückhalte auf den vierten Vierteln andeuten, dann von Takt 10 wieder scharf vordringend bis an Takt 21 des ganzen Satzes. Die Takte 17 und 18



grollen vor dem letzten entschiednen Aufschwung im halbstarken dumpfen Klang der mitteltiefen Tonlage mit Verweilen und Schärfung der letzten Viertel. Man bemerke, dass bis zu dem Takt 19 alle Achtel umständlich zu zweien zusammengestrichen sind, erst Takt 19 in gewöhnlicher Weise und bequemer zu vieren. Jene Schreibart deutet auf stossweisen und absetzenden Vortrag der Achtel.

Nun endlich das Resultat.

Alles bisher Betrachtete bis an den Takt 21 ist E i n l e i t u n g, Anlauf zu dem mit Takt 21 beginnenden Satze; es ist in sich unbefriedigend, denn es ist unfertig, liegt noch und bleibt im Werden, stellt zwei gänzlich verschiedne Motive gegen einander. Dieses Ringen, diese Unentschiedenheit muss zum Ausdruck kommen, und daher ist kein festes Zeitmaass möglich, aber auch kein schroffer Einsatz des Allegro. Denn noch ist nichts, durchaus nichts bestimmt und entschieden, alles unsicher, schwankend, fraglich. Daher aber, im rechten Sinne gefasst, ist alles anregend, spannend auf das Kommende, aufregend.

Mit Takt 21 tritt der H a u p t s a t z ein, und sogleich in voller Entschiedenheit, also gleich in festem und lebhaftem Zeitmaass

und mit voller Kraft. Hiermit beginnt also der erste Satz des Allegro.

Der Hauptsatz legt sich in breiten Abschnitten von vier und vier Takten aus. Sein erstes Motiv (zwei Takte) ist — das des Largo, nur mit voller Kraft gesetzt und auszuführen; ihm folgt als Gegensatz ein zweites in klagender Stimmung (ebenfalls zwei Takte) und ausdrücklich mit „*p*“ bezeichnet, wie das erste mit „*f*“. Das erste Motiv ist das herrschende, beide müssen ungeachtet des obwaltenden Gegensatzes fest verbunden absatzlos ausgeführt und so
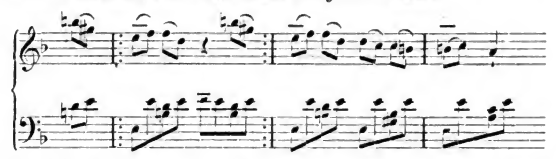


betont und dann gemässigt werden. Der Abschnitt wiederholt sich von *E* aus, dann das erste Glied (das Largo-Motiv) noch fünfmal auf *F*, *Gis*, *A*, *H*, *c*, während das zweite Glied nur durch einen einzeln nachschlagenden Ton sich andeutet. Diese einzelnen Töne sind mit „*sf*“ bezeichnet; sie müssen nachdruckvoll, aber nicht bissig (wie die höhern Töne oft zum Vorschein kommen) und damit kleinsinnig gefasst werden.

Oben ist für den Hauptsatz festes Zeitmaass gefodert worden. Darunter ist nicht Gleichbleiben der Bewegung, sondern bestimmte Ausprägung des Rhythmus und dadurch fasslichste Abrundung der einzelnen rhythmischen Partieen zu verstehn. Dies fodert die Grossartigkeit der Entwickelung, zugleich aber fodert das leidenschaftliche Vordringen des Satzes auch gesteigerte Bewegung. Beide Foderungen lassen sich gar wohl vereinen; kräftige Betonung der rhythmischen Glieder ist das Mittel. So müssen denn die ersten Abschnitte (von vier und vier Takten) fest und grosssinnig im Tempo verharren, die folgenden fünf (von je zwei Takten) und der Anhang (von zwei Takten) in der Bewegung langsam und gehalten vordringen. Das Vordringen des Hauptsatzes ist um so sicherer geboten, als derselbe gar nicht zu wirklichem Abschluss kommt, also in Bewegung bleibt.

Jetzt folgt der Seitensatz. Und dieser Seitensatz bildet sich aus dem Allegro-Motiv der Einleitung heraus. Hiermit ist bewiesen, was über Umfang und Sinn der Einleitung oben gesagt worden.

Der Seitensatz bildet sich natürlich im Sinne seines Motivs aus. Er ist von Beethoven mit „*p*" und „agitato" bezeichnet; seine fast athemlose Unruhe zeigt ihn im entschiedenen Gegensatze gegen den Hauptsatz. Die Bewegung kann im Seitensatze nur unstät sein. Auch er setzt mit zwei Abschnitten von je vier Takten



an. Aber schon der erste Takt muss nach flüchtiger Betonung des ersten Viertels seine ersten vier Achtel treiben, dann vom dritten Viertel an zurückhalten; so der zweite Takt. Der dritte treibt vorwärts und erst der Anfang des vierten wird wieder weilend. Gleichen Vortrag fodert der zweite Abschnitt. Von hier wächst Unruhe und Bewegung; vom Abbruche der Begleitung geht die Melodie ganz stark, scharf auf allen ersten Achteln, zuletzt vom zutretenden Basse noch gekräftigt, hinab.

Die folgenden zwei Akkorde fodern ganz volle Schallmacht, und dazu bedeutendes, sehr bedeutendes Zurückhalten, besonders nachdruckvolles Weilen auf dem zweiten Akkorde (*d-f-b*), worauf die Viertel *a gis* | *a* bedeutend ermässigt und dem Zeitmaass näher folgen.

Diese zwei Akkorde sind die Gipfel der Erhebung und Kraft im ganzen Werke; sie müssen löwenmüthig gefasst werden und ausschallen. Dann wiederholen sie mit ihrem Gefolge sich in der höhern — und noch einmal in der zweithöhern Oktave mit weiterer melodischer Fortführung bis zum Schluss' auf *A*. Jenes Gipfelmotiv mildert bei jeder Wiederholung seine Schallkraft und kehrt allmählig zur ersten Bewegung — oder doch beinah' bis dahin zurück. Die mit dem Schluss-*A* beginnenden sechs Takte halten wieder zurück, besonders bei jedem Vorgreifen des Basses.

Mit dem Anfang des Achtelgangs wächst wieder die Bewegung bis zur vollständigen Herstellung des ersten Zeitmaasses; der Schlusssatz steht von Anfang an in demselben fest. Uebrigens beginnt jener Achtelgang leise und wächst (wie vorgeschrieben ist) bis zur Vollkraft im Schlusssatze. Das anfangs vorgeschriebne *ff* deutet nur ein starkes Sforzato für den vorgreifenden Diskant an.

Die langsamen Töne zur Rückführung in den Anfang und Ueberführung in den zweiten Theil bedürfen keiner Erklärung.

Der zweite Theil bringt zuerst das Largo-Motiv in dreifacher Wiederholung und weiterer Ausdehnung zurück. Die kleinen Noten müssen hier in leichtem, schnellem Wurfe, die grossen wie anfangs zurückgehalten gespielt werden. Dies ist also die zweite Darstellung jenes Motivs, aus dem der Hauptsatz entsprungen; hat es weiter keine Bestimmung, als einzuleiten? Bis jetzt nicht. Aber zum dritten Mal erscheint es am Schlusse des Theils; und hier entfaltet sich aus ihm ein ausdruckvolles Rezitativ: der Harmonieklang wird Rede.

Schliesslich sei noch ausdrücklich vor übereiltem Zeitmaass des Finale gewarnt. Die Spieler machen es häufig zu einem wiener Walzer oder zu einer Etüde. Es ist aber nichts dergleichen, sondern ein sehr sinniger Satz, von Verlangen durchduftet, und erregt bis zum Aufgähren des Gefühls und der Tonwogen, aber durchaus von innerlicher Bewegung, wie die ganze Sonate, fern von jeder äusserlichen Ueberhastung.

Es dur - Sonate Op. 31.

Sinnig und voll Schalkheit, und beides im steten Wechsel, gleicht dies Tonspiel einer buschumkränzten Wiese, über die wechselnd die Sonne Lichtflecken, vorüberziehende Wölkchen und schlankes Gebüsch flüchtige Schatten streun. Beides, Lichter und Schatten, muss der Spieler in seiner Hand haben. Zuletzt trägt übermüthige Laune den Sieg davon.

Mit einer sinnigen Frage hebt das erste Allegro seinen Hauptsatz an, lässt wie im Nachdenken einen Akkordsatz folgen, wiederholt ihn, — das alles noch nicht im kommenden rechten Zeitmaass, weilend, wie von Nachsinnen gehemmt. Drei lebhaftere Takte, Schluss des Bisherigen und Einleitung des Kommenden, folgen. Aber sie führen nur zur Frage zurück, die sich in der höhern und feinern Tonregion stellt, eine Oktav niederschwebt, in eine zweite tiefere Oktav den akkordischen Nachsatz stellt und dann

wieder den Schluss in der allerersten mittlern Tonlage bringt. Dies wählerische Schweben durch drei Tonregionen ist karakteristisch. Beethoven liebt es, gleich der Biene hin und her zu schweifen über all' den Blumen, die ihm Honigstoff bieten, jede verschiednen, und alle zu benaschen; doch ist sein bienenartig Weben selten so emsig zum Vorschein gekommen, wie hier in diesem Satze. Der Spieler muss das begreifen und jeder Tonregion den eigenthümlichen Klang abgewinnen, dunkeln der Tiefe, hellen und zarten der Höhe, Sprache der mittleren.

Vom zweiten Schluss an steht das Zeitmaass — einstweilen — fest, so wie es sich bei dem ersten Schlusse festgestellt hatte. Noch schwebt die Frage, jetzt scherzend, auf und nieder, und ein festerer Satz, vielleicht etwas lebhafter, aber gleichmässig in der Bewegung, führt doch nur zur Frage wieder zurück, die jetzt ängstlich, fast peinlich ertönt. Der Seitensatz mit allem, was sich daran hängt, bleibt mit seinem feinbelebten Gesange dem Zeitmaasse treu, während der Schlusssatz auf die Frage und deren Zögern zurückkommt.

Der zweite und dritte Theil führt das Bisherige theils weiter aus, theils wiederholt er es. Hiermit ist der Vortrag bestimmt.

Jetzt folgt das Scherzo. Die Oktavenstelle Takt 9 bis 17 ist ein reines „Parlando", wie herausgestohlen aus irgend einer Opera buffa; man hört die Töne und glaubt Worte zu vernehmen, — wer weiss, was sie sagen! ist es irgend ein Rossini'scher Buffo, der spricht? ist es Antonio aus Mozart's Cosi fan tutte? Wer — aber die sind alle schon alt — wer jemals das Vergnügen gehabt, die Sontag, nicht die Frau Gräfin Rossi mit ihren noblen Passionen, sondern Henriette Sontag im „Barbiere" zu hören, oder den feinsten aller Buffonen, Spitzeder, der versteht diesen Beethovenschen Vers; und wer sich dergleichen mit der unbedingten Freiheit der Rede und schalkischen Feinheit des Humors vorzustellen vermag, der weiss das Beethovensche Scherzo durchzuführen. Der Strom der Töne rollt weit dahin, — jene Erinnerung, oder was man Verwandtes an ihre Stelle setzen mag, genügt nach allem früher Bemerkten für den ganzen Satz.

War das Scherzo losgebunden, so ist (nach einer ruhigen Menuett, die sich statt des Adagio findet) das Presto-Finale geradezu ausgelassen, besonders nach dem feinen, leicht dahingleitenden ersten Hauptsatze in den übermüthig pochenden

Accenten des zweiten und in der hastigen Flucht (schneller Bewegung, glatte Bindungen) des dritten, der wieder geradezu aus dem Finale irgend einer Buffo-Oper davongelaufen scheint. Merkwürdig sind allerdings diese Anklänge an Italien in einer Zeit, wo man von Rossini noch nichts wusste, wenigstens Beethoven nicht. Später sollt' er bei den Wienern vom Welschen verdrängt werden. Indess Welscher war er auch hier, auch in der G dur-Sonate niemals gewesen; neben all den Scherzen und all der hesperischen Süssigkeit bestand die deutsche Tiefe und Idealität. Wer nicht beide Seiten schaut und zu verbinden weiss, vermag der Sonate nicht genugzuthun. Dem flüchtigen Scherz muss sich Zartheit, dem Ernst Laune gesellen. Die Darstellungsmittel für Beides sind schon gewiesen.

C dur - Sonate Op. 53.

(Biographie, Th. I, S. 179.)

Diese Sonate gehört vorzugsweise der Region des Tonspiels zu; ja, man könnte versucht sein, sie nach den Schwierigkeiten, die sie bietet, und nach dem Glanz der Ausführung, den sie gewährt, ein Bravourstück zu nennen, wenn sich nicht doch über alles das hinaus eine Geistigkeit erwiese, von der in der Region des Tonspiels sich nur selten etwas verspüren lässt. Gleichwohl bietet ihr Vortrag, von der technischen Schwierigkeit abgesehen, wenig Schwierigkeit und fodert nur wenige Bemerkungen; selbst die technischen Schwierigkeiten sind für einen gut geschulten Pianisten nicht allzugross.

Die Sonate besteht nur aus zwei Sätzen. Zwischen ihnen tritt ein „Adagio molto" auf, das aber kein selbständiger Satz, sondern (wie auch die Ueberschrift sagt) nur Einleitung in das Finale ist.
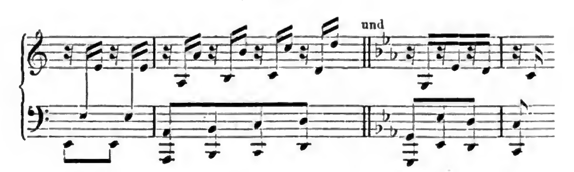
Der erste Satz, Allegro con brio, verräth gleich die Ungeduld der spiellustigen Hände; im Pianissimo und in tiefer Tonlage setzt der Schnelltritt der Achtel an und steigert sich bis zu dem ersten Schlag des dritten Takts, nicht bedeutend, aber fühlbar, in vollkommner Gleichheit des Anschlags und der Bewegung, Nachdruck auf jenen ersten Griff des dritten Takts bringend. Der vierte Takt

ist nur verfeinerter Nachhall des dritten. Gleichen Vortrag fodert der zweite Abschnitt; er ist dem ersten nachgebildet, nur mit vergrössertem Schlusse; bei dem „decresc." ziemt sich wohl Zurückhalten der Bewegung.
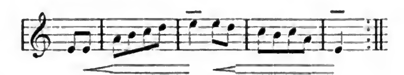
Diese beiden Partien, die den Vordersatz des Hauptsatzes vorstellen, werden, in fiebernde Sechszehntel auseinandergesetzt, mit leichter Hand auf die Dominante von E dur geführt und da fest- und sichergestellt; der Uebergang zum Seitensatz macht sich gleichsam stutzig fühlbar (vier Takte vor dem Seitensatze) und der Spieler muss das durch leichtes Zurückhalten fühlbar machen. Sanft und ruhig wiegt sich dann der Seitensatz im Lichtglanz seiner holden Tonart; er soll wohl ein wenig zurückgehalten werden, auch da, wo die Triolenfigur seine Melodie umspielt. Erst der Gang (vom vorgeschriebenen „*f*" an) kehrt zum ursprünglichen Zeitmaass zurück, das sich bis zu der Viertel- und Achtel-Figur des Schlusssatzes behauptet; hier wird wieder ein wenig zurückgehalten, besonders auf den Viertelnoten.

Der Ueberleitungssatz „Introduzione" benannt, ist ein nachsinniges Adagio, das auf das dritte und sechste Achtel (ersteres ist mit „ten." bezeichnet) Nachdruck legt und im folgenden Takte bei der Pause und den folgenden Akkordangaben zögert. Wenn die zerstreut auftretenden Ansätze Takt 9 bei „rinforzando" zu einer festen Melodie zusammenschmelzen, meint man eine jener Violoncellmelodien zu vernehmen, die Beethoven nach Inhalt und Klang so eindringlich zu setzen weiss; wenigstens würde, wenn man auch die Erinnerung nicht gelten lassen will, der Vortrag in solcher Weise sich gestalten müssen; besonders im ersten Takte, auf den der Vergleich Anwendung findet, müssen feste Bindung, eindringliche Betonung des ersten Achtels und der beiden andern mit „*sf. sf.*" bezeichneten in der Synkopenfigur vereint mit vollsaftigem Klang der Unterstimmen den Sinn des Satzes eindringlich machen.

Das Finale mit seinem kindlich spielenden Hauptsatze möge doch ja vor jeder Uebertreibung im Zeitmaasse bewahrt bleiben! Die Ueberschrift „Allegretto moderato" weiset auf diese Mässigung hin, der liebliche Hauptsatz fodert sie, aber auch die beiden Seitensätze, der erste in A moll, in Sechszehnteltriolen und der zweite in C moll, nöthigen dazu, wenn sie karaktergemäss auftreten sollen. Beide treten in drei- und vierfachen Oktaven



mit ungestüm pochender Kraft auf (es ist „*f*“ und „sempre *ff*“ vorgezeichnet); jeder Schlag auf die Tasten soll wie Hammerschlag vernommen werden und wirken; die Finger könnten eilen, aber der Sinn des Hörers könnte nicht so sicher auffassen. Dazu kommt, dass der erste Seitensatz viermal Steigerung fodert.



und zwar mit Betonung und kurzem Verweilen auf jedem letzten Steigerungstone, dann sechs gleichstark pochende Töne und den siebenten wieder stärker und etwas angehalten. Dazu kommt, dass der zweite Seitensatz (acht Takte) nach seiner ersten Aufstellung gegen die Hauptmelodie einen Gegensatz in Sechszehnteltriolen aufstellt, der ebenfalls karakteristisch



bezeichnet sein will, dass der Anhang, dieses pochende *g g*|*g g g g*|*c*, Nachdruck für jeden Schlag fodert. Es bleibt dabei: je bedeutsamer der Inhalt, desto weniger darf darüber hingeeilt werden. Den Ungeduldigen kommt dann der Anhang „Prestissimo“ zu statten.

Fmoll - Sonate Op. 57.

(Biographie, Th. II, S. 26.)

In eine höhere Region, als die bisher betrachteten Sonaten, führt uns diese Fmoll-Sonate. Etwas davon ist schon irgend einem Klavierhelden oder zuhorchenden Musikhändler durch den zerstreuten Kopf gefahren, und flugs hat er der Sonate den Spitznamen: „appassionata“ angehängt. Das hat ungefähr gleiches Gewicht, als wollte man einen Hannibal oder Napoleon „einen recht braven Kriegsmann“ nennen. Leidenschaftliche Sonaten hat Beethoven gar viele geschrieben und vom verschiedensten Inhalt; daher hat er niemals eine nach dieser unbestimmten Eigenschaft benannt. Lassen wir dergleichen bei Seite und gehen zum Werke selbst.

Hier wird sogleich ein einzigster Karakterzug bemerkbar: das Tonbild ist vom Anfang an bis zum Ende gleichsam in Nacht gehüllt. Nicht Gestalten, bestimmt abgeschlossen, wandeln vorüber, die sich in fester Zeichnung zu erkennen geben, gleichsam greifen lassen. Es hat Alles mehr das Wesen von Phantomen, die nächtig vorüberschwinden, ungreifbar wie die Luft, in die sie zerrinnen, so bald man ihnen näher treten, sie festhalten will. Ist das Ganze ein Traumbild beängsteter Nachtstunden? dazu zeigt es zu sichre Folgerichtigkeit. Ist es eine Vision, wie es deren giebt, die der Unterwelt entschwebt scheinen? Dem Verstande bewiesen kann dergleichen nicht werden. Aber die Kunst, das Kunstwerk gehört auch nicht dem Verstande, ist nicht aus ihm geboren, sondern ist ein Kind der Phantasie und gehört ihr zu. Nur ist es nicht die fessellos und ziellos schweifende Phantasie, der diese Tondichtung entsprossen, sondern jene Bethätigung der bildenden Kraft, der die Vernunft, die ewige Lenkerin, bestimmte und ideale Ziele gesetzt hat. Dergleichen Aufgaben im Gebiete der reinen Musik zu lösen, war Beethovens eigenthümlicher Beruf.

Wer nun für dergleichen nicht Sinn, nicht Glauben in sich findet, wie will der dem Werke beikommen? Ihm ist dann die Fmoll-Sonate nichts als eine Aufgabe für technische Geschicklichkeit. Allenfalls beschränkt er sich auch darauf, blos das Finale zu spielen, — wie es in mehr als einem Berliner Konzerte von verschiedenen Eingebornen, Virtuosen und Lehrern, gehört worden ist.

Etwa so, als wollte man der Niobe Kopf und Brust absägen und den Rest auf das Piedestal bringen.

Zur Sache.

Gleich das erste Allegro assai, und in ihm gleich der Hauptsatz, setzt den Karakter des ganzen Tongedichts fest. In hohlen Doppeloktaven schwebt dieser Satz (S. 43) heran, weitschrittig, ganz leise, mit bebendem Triller fragweise schliessend, oder vielmehr stockend. Dass die weitabgelegne Unterstimme die obere schattengleich, noch leiser wie sie, begleiten sollte, ist S. 43 schon angemerkt. Nach dem Absatze verlängerte Pause, dann Wiederholung auf der höhern Halbstufe. Beidemal sollte auf dem Anfangston' (erst *c*, dann *Des*), dann auf der nächsten Hauptnote (erst *F*, dann *Ges*) unmerklich gezögert, im zweiten Takt' etwas beeilt nach dem höchsten Ziele hingeglitten, auf dem ersten Ton des dritten Taktes wieder ein wenig geweilt werden. Die Schlussformel wird wiederholt, und abermals wiederholt, — und dazwischen dröhnt aus der dunkeln Tiefe, ganz leise, zögernd, geheimnissvoll dieses räthselhafte, einsame



herauf, dreimal wiederholt, eine Mahnung, — woher? Die Oberstimmen haben lang nachgehallt, wie man eine ängstende unbeantwortbare Frage dem Fragenden zurückgiebt.

Alles schwankt bis hierher unsicher und unfest, ängstigend. Da reisst sich die Oberstimme heraus; in harter Kraft (S. 32), wie der Aufschrei der Angst stürzt sie in zackigem Schwung' und beflügelter Eile hinab nach der Tiefe, wieder zurück nach der Höhe, tritt stampfend auf, sich festzusetzen, — und doch bebt der letzte Akkord nur ganz leise nach und bleibt gefesselt stehn bis zum völligen Aushall.

Der erste Satz kehrt wieder, ganz leise, gleich auf dem dritten Tone zerrissen von dem jähen und gellenden („*ff*" vorgeschrieben unmittelbar nach zweimaligem „*p*") Hineinschrei der Harmonie, und sogleich wieder leise („*p*" vorgeschrieben) weiterschreitend. So schreit, kreischt die Angst auf, nachdem ihr lange genug der Laut in der Brust erstickt war. Oder ist es ein unbekanntes Fremdes, das in den leisen Schritt des Satzes grausig hineingreift? — dreimal schlägt dieser Donnerschlag in den stillen Satz.

So harte, schroffe Gegensätze finden sich selten bei Beethoven, der nicht Sprünge und Abspringen liebt, sondern ruhige Entwickelung, wie sie der organischen und geistigen Welt Gesetz ist. In welche Region verweisen uns jene schroffen Wechsel? — Man enträthsele das, und der Darsteller habe Muth und Kraft zu ihnen.

Jene fragweise Schlussformel, die gleich anfangs, Takt 3, aufgetaucht, kehrt auch hier zweimal wieder; von hier entschweben wir in andre Regionen, zu andern Bildern. Entschweben, das ist kein willkürlicher Ausdruck; er ist der einzig gemässe für das Niedertauchen des Ueberleitungssatzes, der von den festen Antrittspunkten stets auf die unsichern letzten Achtel hinübergleitet, und nur den stehenden Bass als sichere Grundlinie unter sich hat, und auch den nur in rastlos pulsirenden Schlägeu.

Still rauscht dieser hin- und herwankende Bass in tiefster Lage fort, und über ihm ertönt aus der Tiefe, dann gehoben in die trostvolle Höhe der erste fester gebildete Gesang, ein sanftes, erhabnes Lied der Verheissung, — nein, der Zuversicht. Es hallt über der still rauschenden Tiefe, wie über die trostlose Nacht des Tartarus, aus der wir kommen, ferner Gesang aus Elysium. Grausame Nähe für die ewig Verdammten, diese Nähe der seligen Gefilde, die der Grieche, kalt wie sein Marmor, einstmals ersonnen. Beethoven ist ihm gefolgt, aber nicht allzuweit. Der Darstellende muss für diesen Gesang seine weichsten Finger über die Tasten gleiten lassen, alles „dolce“, wie Beethoven vorgeschrieben, kaum hörbare Betonungen, nur soviel für rhythmische Deutlichkeit unerlässlich ist.

Der tiefe Gesang — es ist der Seitensatz — wiederholt sich in der Höhe, aber nur zur Hälfte; dann stockt er schmerzlich, zittert (die Triller, jeder folgende schärfer, als der vorige) empor, stürzt sich in weitem Niederschwung' in die Tiefe — und hier quält sich in hartem Gerassel ohnmächtiger, gefesselter Wuth ein zweiter Seitensatz, nach ihm ein Schlusssatz, beide in Asmoll. Wie hier Wuth und Klage, Fessel und Flucht wechseln und sich mischen, mag Jeder sich selbst auseinandersetzen. Es ist nicht fördernd und rathsam, alles zu sagen.

Dies ist der erste Theil. Wer sich den Vorstellungen, die er weckt, hingegeben, sich mit ihnen erfüllt hat, bedarf keiner weitern Einweisung in das Spiel; ihm verkörpern sich diese Vorstellungen zu all' jenen Wendungen des Stärkemaasses, die man doch nimmermehr befriedigend vorzeichnen kann.

Was der erste Theil nur erst hingestellt hat, bringt der zweite Theil zu ausführlichem und deutlichem Dasein. Zuerst tritt der Hauptsatz wieder auf, aber fester, in einfachen, nicht in Doppeloktaven; dann gegen Harmonie. Hiermit ist die Gestalt, die zuvor blos schwebende Melodie war, gleichsam fest geworden; stark erhebt sie sich aus der Tiefe zur Mitte, von da zur Höhe des Tonsystems. Die begleitende Harmonie tritt erst in Sechszehnteln entgegen (viermal 6, es ist $^{12}/_{8}$ Takt), dann in Quintolen (5 statt 6), die sich quälerisch hinabwinden. Hiermit ist der Vortrag der Melodie (stark und fest) und der Begleitung gegeben. Alles noch Folgende bedarf keiner weitern Anleitung. Die höchste Kraft in der mit „*FF*“ bezeichneten Stelle, der kühnste Schwung in den ab- und aufschwingenden Sextolen vor dem „Più Allegro“, alles ergiebt sich, sobald man das Vorangegangne gefasst hat. Aber — dem „Vandalen sind sie Stein“.

Der zweite Satz der Sonate ist ein Andante mit Variationen. Dass Variationen in den grössern Werken Beethovens nicht blosse Figurationen sind, sondern meist einen tiefern Sinn in sich tragen, ist schon bei denen der As dur-Sonate Op. 26 zu Tage gekommen; man muss also mit Sinn und Gedanken, nicht blos mit den Fingern herantreten.

Hier tritt das Thema in der Tiefe auf, still und sehr ruhig („piano e dolce“) und sanft, die Melodie anfangs kaum bewegt, so dass Takt 4 zu 5 der Aufschritt in die Quarte schon Bedeutung hat, als Erhebung sich fühlbar macht, und die Erhebungen im zweiten Theil (das Thema ist zweitheiliger Liedsatz) von *as* nach *des*, nach $\overline{f}$, nach $\overline{as}$ schon inbrünstige Steigerung sind, gleich einem Gebete, das aus der Tiefe — De profundis clamavi ad te — mit Inbrunst sich erhebt. Dabei geht der Bass in der tiefsten Tiefe seinen eignen Gang. Er ist nicht Hauptstimme, nicht zweite Hauptstimme, kaum selbständige Melodie, aber — wenn man Ober- und Unterstimme personifiziren will — würdigste Geleitschaft zur Hauptstimme. Der Darsteller muss den ganzen Satz äusserst ruhig und im vollkommnen Gleichschlag aller Stimmen führen; die Oberstimme bedarf kaum eines Hervorhebens, oder doch nur des leisesten; mehr muss der Bass hervortreten, namentlich Takt 3 sein Hinaufschreiten zum grossen *As* und sein Nachspiel Takt 4 und 8. Die oben angegebnen Erhebungen fodern Verstärkung, die Bewegung muss sich durchaus gleich bleiben.

Die erste Variation ist gleichsam eine Erläuterung des Thema's; der Bass schwankt im ersten Theil dem Chor der andern Stimmen in synkopischer Form gleichsam nach; erst der zweite Theil verlangt nach höhern Regionen. Es ist noch das Gebet aus der Tiefe, das De profundis, im ersten Theil schattenhaft, im zweiten erst sich bang heraufwagend. Für Thema und erste Variation würde das „due corde" anwendbar sein.

Trostvoller erhebt sich die zweite Variation in die mittlere Tonregion, wo milder Gesang wohnt. Die Melodie verschmilzt mit den Mittelstimmen zu harfenartiger, milder Figurirung, der Bass führt seine Melodie still und sanft entgegen. Wenn zuvor das Spiel „a due corde" angewendet war, so muss hier mit „tutte corde" hellerer Klang gewonnen, aber in mildester Weise der Satz durchgeführt werden.
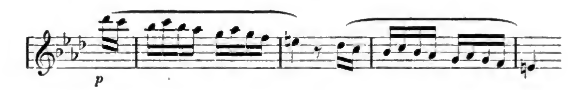
Zu Harfengelispel führt jetzt die dritte Variation die Melodie in zarter Höhe durch; dann legt sich die harfenartige Begleitung über die Melodie; zuletzt wendet sich der Satz in die ursprüngliche Tonlage zurück, schwebt auf und ab und gelangt zu dem letzten Akkorde, der aber nicht Schlussakkord ist, — der Satz schliesst nicht, — sondern nur Ueberleitung zum Finale. Wer den Karakter und Sinn der verschiednen Tonregionen gefasst hat, für den bedarf es keiner weitern Anleitung. Der Inhalt ist sehr einfach und fasslich, das Nöthige hat Beethoven angedeutet. Nur vergesse man nicht, dass die vorgezeichneten „*sf*" und „*ff*" stets (namentlich in den höchsten Lagen) nach dem Sinne des Satzes abgemessen sein wollen, in dem sie erscheinen. Etwas Anderes war es mit den scharfen Gegensätzen im ersten Allegro, die dort dem Sinne des Ganzen gemäss vortraten.

Das Finale rauscht gleich dem Nachtsturme daher. Den Ueberlieferungen zufolge ist es in einer Sturmnacht von Beethoven empfangen worden. Wohl mag der äussere Sturm dem Tondichter die letzte Aufklärung oder Entschliessung gegeben haben; aber sicher war der Sturm schon in seiner Brust, bevor man aussen sein Tosen vernahm. Wer jene Gesichte geschaut, die der erste Satz enthüllt hat, wer in jenem emporschwebenden und wieder verlöschenden De profundis Zuflucht gesucht, dess Leben ist Sturm. Und wenn er ein Mann ist, gleich Beethoven, mild und gut im Herzen, unverzagt und trotzig im Sausen des drohenden Missgeschicks, der singt muthig und laut „dem Schnee, dem Regen, dem Sturm entgegen, immer zu, immer zu, ohne Rast, ohne Ruh!"

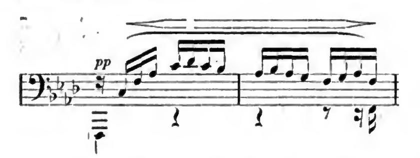
Das ungefähr (denn Alles lässt sich bei weitem nicht sagen) ist der Sinn, den der Spieler zu verwirklichen hat.

Jener Akkord, der den vorigen Satz nicht abgeschlossen, aber geendet hatte, klingt nach längerm Anhalt in scharfen Griffen und festgezeichneten rhythmischen Schlägen weiter. Und nun, nach einer Pause der Erwartung, fängt der Sturm ganz leis' in der Höhe an, seine dunkeln Schwingen zu regen, wie Jeder ihn wohl schon in den höchsten Wipfeln des Waldes spielen gehört, eh' er die Kronen fasst und die Stämme der Eichen erschüttert. Aber es ist nicht auf ein Naturbild abgesehn, es ist ein Sturm in der Seele, der nur einen Augenblick lang jenem verglichen werden durfte.

Glatt und leise beginnt die Flucht der Töne,



höchst gebunden, accentlos, der letzte Ton verkürzt abgehoben; immer tiefer wühlt sie sich, der Schall wächst, wird sehr stark, grollt lange in der Tiefe, wird dumpfer und stiller und steht. Der Sturmlaut rauscht weiter, dies
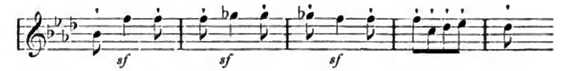


ist die Gestalt und Weise seiner Luftwellen, bei denen sich Czerny (S. 83) an das Gestade des Meeres versetzt glaubte. In das fortgrollende Sausen hinein tönt „Wanderers Nachtlied“, hineinrufend,



sich durchkämpfend durch den Luftschwall, das letzte Wort von ihm verschlungen, — kaum dass der Bass den verlornen Schluss andeutet. Fester setzt sich unter dem Sausen das zweite Lied durch; der Sturm saust fort und deckt mit seinem Anhauch und seinen

langen Schwingen Alles, lässt auch den Seitensatz mit seinen klagevollen Accenten



nicht aus der ängstlichen Hast frei.

Das alles — und noch Unaussprechliches muss in der Darstellung erkennbar werden. Damit dies — nicht die technische Ausführung, sondern die Erkennbarkeit — möglich wird, fügt Beethoven dem Namen „Allegro“ vorsichtig ein „Ma non troppo“ zu. Auch dem ganz fremd und unerwartet nachtretenden Presto, das wie entschlossenstes „Vorwärts“ tönt, möcht' ich ein „Ma non troppo“ zufügen, damit jeder Achtelschlag hammergleich — wenn auch nichts weniger als lärmend (es ist innerlicher Entschluss, und „*p*“ vorgeschrieben) — erfolge und als Schlag, nicht als Beben vernommen werde. Dafür mag die letzte Partie, in Sechszehnteln, dahin sausen, ungezügelt gleich dem Sturme.

Les adieux, Sonate Op. 81a.

(Biographie, Th. II, S. 189.)

Der Inhalt dieser Sonate ist auf dem Titel und über jedem ihrer drei Sätze mit den Worten

Les adieux, l'absence, le retour,

ausgesprochen; man mag sie mit

Scheiden, Verlassenheit, Wiedersehn,

übersetzen. Dass es Momente aus dem Leben eines liebenden Paars sind, setzt man schon voraus *). Aber die Komposition bringt auch noch den Beweis; im ersten und dritten Satze waltet unverkennbar Duettform, nämlich das Mit- und Gegeneinander zweier Stimmen, einer tiefern und einer höhern. Dass gelegentlich, namentlich zu Ende des ersten Satzes, die zwei Stimmen Unterstützung finden und zu zwei Stimmpaaren werden, spricht nicht im Mindesten gegen diese

*) O. Jahn opponirt gegen diese Auslegung. Mit Unrecht, wie in der Biographie, 3. Auflage, II., S. 190 A. dargethan ist.

Auffassung. Die Musik bedarf des Vollklangs, der Harmonie, kann nur ausnahmsweise mit einer oder zwei vereinzelten Stimmen genug haben. Nun könnte die Harmonie nebenhergehn; und das ist auch hier oft, stets mit Bedeutsamkeit, der Fall. Ideal aber ist es von Beethoven gedacht, dass sich zuletzt (die S. 70 angeführte Stelle) jede der duettirenden Stimmen für sich harmonisch erfüllt. Nicht die äusserliche Gestalt eines Duetts sollte nachgebildet, sondern der wesentliche Inhalt künstlerisch ausgesprochen werden.

Diese Vorstellungen muss man sich angeeignet und mit dem Gehalt der drei Lebensmomente sein Herz erfüllt haben, wenn man das Tongedicht, eines der zartesten und tiefsten, verstehn und zum Verständniss bringen will.

Die Einleitung (Adagio) spricht in den ersten Tönen das „Lebewohl!" aus, im milden Es dur, aber gleich auf dem dritten Schlage durch den zutretenden Bass nach dem trüben, kalten C moll hinabgezogen. Dieser entscheidungsschwere Basston fodert Nachdruck, und da besondre Schallkraft hier nicht anwendbar ist, so muss auf diesem Punkte geweilt werden. Die Stimmung der folgenden Takte fühlt Jeder; man fasse nur auch, wie die Klage sich transzendent emporhebt über die Region des Menschengesangs, um dieser Erhebung durch feinsten Anschlag und zarte Betonung (das vorgeschriebne „*f*" nach Tonlage und Stimmung zu messen) genugzuthun.

Das erste „Lebewohl!" kehrt wieder, von der umhergreifenden Harmonie schmerzlich verzogen; auch die Klage kehrt wieder. Die Pausen fodern besinnliche Verlängerung; das wird besonders im letzten Takte recht anschaulich.

Die Einleitung hat in das Allegro hineingedrängt. Die leidenschaftliche Sprache dieser Scene wiederzugeben, die zwischen Aufwallung und Nachgeben hin und her greift, dazu bedarf es der vollen Freiheit und des feinsten Gefühls für jeden Zug und die Verschmelzung aller. Der Hauptsatz weilt mit scharfer Betonung auf dem ersten Tone, zieht von jedem ersten Achtel (Takt 1 und 2) zum zweiten, hebt das erste und dritte Viertel fühlbar, jedes erste Achtel zart hervor, weilt mit Nachdruck auf dem ersten Akkorde Takt 3, zögert in den ersten drei Vierteln, drängt vorwärts in dem folgenden und im nächsten Takte, dem ersten mit Achtelbegleitung, zögert auf den beiden folgenden, mit „*sf*" bezeichneten B-Oktaven und dem folgenden Takte, dem vierten mit Achtelbegleitung.
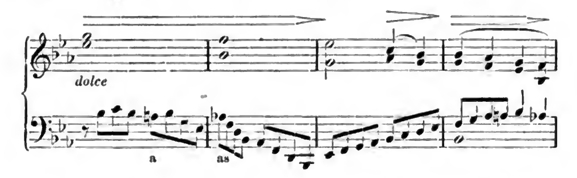
Genug hierüber. Vollständige Vorzeichnung der Bewegung ist unausführbar und würde den Folgsamen fesseln, da doch freier Seelenbewegung gegenüber das Gemüth des Auffassenden frei sein muss. Es kommt auch gar nicht auf die einzelnen Momente der Bewegung an, — über die sich hier und dort streiten liesse, — als auf diese vollkommen freie Bewegung selbst, die mit der Welle des aufgeregten Bluts steigt und fällt und nirgends die Anmuth sittiger Mässigung vergessen lässt. Von Takt 9 bis 13 der Achtelbewegung lässt sich schon die duettmässige Anlage (Verzeihung dem trivialen Handwerksnamen!) spüren. Der Schluss dieser ganzen Partie zögert. Es ist eine eigenthümliche Bedeutsamkeit in dieser Achtelbewegung, wie die Stimmen auseinander streben und wieder zusammen und (Takt 12) an einander hängen, wie die Liebende am Halse des scheidenden Liebsten hängt und ihn nicht lassen kann.

Nun der Seitensatz, der die Trennung unvermeidlich ausspricht. Jenes erste „Lebewohl!" der Einleitung ist der Kern des Seitensatzes. Von der weinenden Mittelstimme ringt es sich nach oben und nach unten; vielleicht erräth man zuletzt ein „Wir sehn uns wieder!" Der Schlusssatz zeichnet das Paar wieder, wie es nicht von einander lassen kann, wie Eins sich an die Ferse des Andern heftet.

Dies sind die Gedanken, welche den ersten Theil des Satzes bilden. Im zweiten Theile tritt der Hauptsatz wieder auf; ihm mischt sich aber das „Lebewohl!" aus der Einleitung, und daran schwindet gleichsam der Satz hinweg. Nachdem der dritte Theil den ersten wieder in Erinnerung gebracht, bildet jenes „Lebe wohl! Wir sehn uns wieder!", das sich immer gewisser als Kern des Ganzen herausstellt, den Anhang. Es tönt oben, es tönt unten, — die weibliche wie die männliche Stimme ist nicht mehr einzelner Melodiefaden, sie hat sich mit Harmonie erfüllt; und doch ist jenes Gegeneinandertönen von zweimal zwei Stimmen nichts, als das Abbild der zwei Scheidenden, nur das musikalisch-ideale. Ihnen gegenüber, bald unter, bald über ihnen, bewegt sich mit der Hast des Hinwegeilens, aber stets mit der Anmuth gesittigter Karaktere ein Gegensatz in fliessender Achtelreihe.
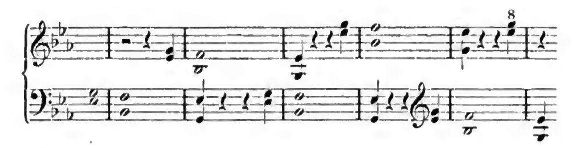
Dass Beethoven die heftigen, ja exzentrischen Regungen des Schmerzes zugelassen, das Scheiden aber nicht zu den Zuckungen des Leidens hinaufgesteigert, sondern mit der Mässigung und Anmuth liebenswürdiger Persönlichkeiten umkleidet hat, ist ein beherzigenswerther Zug an seinem Künstlerkarakter. Heftige Karaktere schwel-

gen unersättlich in der Verfolgung des Leids durch alle seine Verzerrungen; kühlern und schwächern Naturen wird oft als edle oder gar antike Mässigung zu Gute gerechnet, was sie aus Schwäche oder Muthlosigkeit von der edlen Wahrheit zurücklassen oder verbergen. Hier ist wahre Mässigung, denn zuvor war volle Wahrheit rückhaltlos zur Geltung gekommen. Auch hierhin muss der Darstellende dem Dichter folgen. Der Gedanke des Scheidens (Anhang)



muss mild hervortreten; vor allem in ganz gleichmässiger Bewegung und um ein Weniges gemildertem Zeitmaass; die Melodie (nämlich beide vereinte Oberstimmen) muss, wie die >-Zeichen andeuten sollen, verhallend ausgesprochen werden; die Achtel müssen höchst sanft und gleichmässig dahinfliessen, nur mit einem leisen Nachdruck auf *a* und *as*. Fühlt nur den Inhalt! dann findet sich bei aller Unzulänglichkeit der einzelnen Andeutungen der rechte Vortrag von selbst.

Jetzt tritt von beiden Seiten das Scheidewort nackt hervor. „Lebe wohl!" tönt die höhere weibliche, „Lebe wohl!" die männliche Stimme, die man sich mehr und mehr aus der Ferne herüberhallend — also schwächer — vorzustellen hat. Erst tönen die beiden Stimmen naturgemäss einfach, dann ideal in harmonischer Erfülltheit; zuletzt wehen sie, ganz naturgetreu den Rufen Scheidender von nah und fern, „Lebe wohl!" und „Leb' wohl denn!"
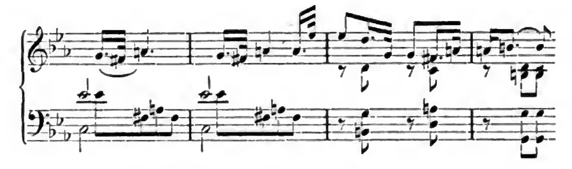


in einander. Hier erhebt sich der dichterische Gedanke über das Harmoniegesetz; zwei einander entgegengesetzte Harmonien, *b-f*

und *es-g* klingen in einander. Wohl hat Fetis, der kundige Konservatorien-Direktor in Brüssel, recht gesprochen: „Wenn man das Musik nennt, so ist es nicht das, was Ich so nenne.“ Es ist nicht die Musik von Fetis und den Franzosen, und nicht die der Mehrzahl aller Musiker; es ist die Poesie, oder, wenn man genauer reden will, die Transzendenz der Musik, die natürlicherweise stets nur in sehr Wenigen lebt und nur von sehr Wenigen begriffen wird.

Wenn der Spieler nur den Gedanken Beethovens gefasst hat, die Hörer lassen sich führen, wohin Er will. Und zuletzt sprechen wir mit Goethe:

> Und wer mich nicht verstehen kann,
> Der lerne besser lesen!

Der zweite Satz ist, wie gesagt, l'absence überschrieben. Die Verlassene fühlt die Oede des Alleinseins. Natürlich kann hier nicht mehr von Zweistimmigkeit die Rede sein, wie im ersten Satze; nur eine Hauptstimme zeigt sich, aber eine höchst sympathische Begleitung. Gleich in den ersten Takten



zeichnet sich der ganze Karakter des Satzes. Beethoven benennt ihn „Andante espressivo“, und schreibt für den Vortrag „In gehender Bewegung, doch nicht ohne Ausdruck“ dazu, doch wohl nicht, um die allbekannten italienischen Worte höchst unnützer Weise zu übersetzen, sondern um die innere Beweglichkeit hervorzuheben. Diese Beweglichkeit wird in der vortiefsten Stimme zunächst vernehmlich; in diesen schmerzlichen Schritten (*es - fis*), in diesem sich hinschleppenden Gange verräth sich das Gefühl der Verlassenheit und Oede ganz eben so deutlich, wie in der ansetzenden und gleich wieder hinfälligen Bewegung der Oberstimme, die in der Schlussbildung der Melodie den höchsten Ausdruck gewinnt. Der erste Akkordschlag in Takt 1 und 2 muss scharf tönen, das erste und dritte Achtel Takt 3 muss Nachdruck erhalten, — genug oder zuviel der einzelnen Andeutungen, wenn der Sinn des Ganzen so klar vor die Seele tritt.
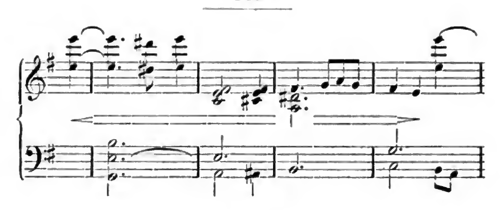
Der dritte Satz der Sonate ist ein Jubelsturm des Wiedersehns, wieder als Dialog der beiden Liebenden gestaltet. Beethoven hat ihn mit „Vivacissamente, im lebhaften Zeitmaasse“ bezeichnet. Vor allem ist dies auf die Einleitung durchaus anzuwenden. Dennoch dürfte bei dem eigentlichen Hauptsatze, dem in Achteln, mancher feine Anhalt wohlangewendet sein, so auch weiterhin bei dem Seitensatz' in Vierteln, ferner bei dem Anfange des zweiten Theils. Für den Achtelsatz („Ich habe dich wieder“) ist zuletzt sogar „poco Andante“ vorgeschrieben und wird bei der synkopirten Wiederholung noch weiteres Zögern nothwendig. Es wär' unbegreiflich, wenn neben dem Entzücken nicht auch die Rührung der Beglückten zur Sprache käm'.

E moll - Sonate Op. 90.

(Biographie, Th. II, S. 230.)

Ein edler Sinn, ein energischer Karakter spricht aus dem ersten Satze dieser Sonate, — sie hat nur zwei Sätze. Alles, was eindringliche Beredsamkeit im Kampfe mit schmerzlichem Zweifel und Zagen vermag, kommt hier, in diesem ersten Satze, zu Tage. Das Gefühl für die einzelnen Momente, vollkommenste Energie für ihren Ausdruck, unbedingte Freiheit in der Behandlung des einen neben dem andern, und zu dem allen ein feiner Verstand, Alles in Einheit und Anmuth zu verknüpfen, — das ist dem Darstellenden zu wünschen. Nur ein edler Sinn wird fähig sein, Beethoven hier zu folgen.

Was der Meister über den ganzen Satz bemerkt hat: „Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck“, das trifft im vollen Maasse gleich bei dem Hauptsatze zu. Eindringlichste Beredsamkeit bestimmt und erfüllt den vielgliedrigen Satz, dessen Bau und Rhythmik, wenigstens was den Vordersatz betrifft, S. 50 und 53 schon betrachtet worden ist. Der Nachsatz (in zwei Abschnitten)



knüpft nur mit dem Rhythmus seines ersten Taktes an den Vordersatz, wendet sich aber dann in stillem und grosssinnigem Verzicht, in einer Wendung, die fast zwei Oktaven überspannt, von ihm ab. Der Sinn des Satzes ist verloren, wenn der Spieler nicht versteht, an das hohe *e dis e* die tiefliegende Fortführung mit *fis* in vollkommner Einheit und Gelassenheit anzuknüpfen und dies *fis* zwar ganz gleichzeitig mit *e* und *c* zu nehmen, es aber doch über die Begleitungsmasse zu erheben. Gerade diese Ruhe nach der eindringlichen Rede des Vordersatzes ist der Stempel eines grosssinnigen Karakters, der zu streben Kraft hat, und, wenn es sein muss, auch zu verzichten.

Doch nicht gänzlich wird verzichtet. Ein zweiter Satz erhebt sich ganz leise empor aus der Tiefe, stärkt sich und schlägt heftig, sehr heftig auf den erreichten Punkt. Es war vergebens; die Melodie rollt von ihrer Höhe hinab zur Tiefe, erlischt da, nachdem sie voller Kraft ihren Lauf angesetzt, und die beiden Schlussakkorde fallen nur kraftlos so hin. Der Gedanke, minder hoch und minder stark, wiederholt sich, — wieder tiefer gestellt, mit minder straffem Rhythmus und diesmal ausdrücklich mit „*p*“, das erstemal mit „*f*“ und „*sf*“ bezeichnet — zum drittenmal; diesmal rollt er nicht, er schleicht, immer mehr zögernd, hinab. Dieser Wechsel von Wollen und Verzichten, von Andringen und Zurückweichen ist das Karakteristische des ganzen Satzes. Die Abstufung des dreimaligen Ganges zur Tiefe ergiebt sich, abgesehen von der Vorschrift, aus der Tonlage und der Satzweise, — erst volle Akkorde, dann zwei Töne, erst freier Gang, dann Gebundenheit an den liegenbleibenden Bass. Uebrigens scheint die Schreibart des Ganges, — die beiden erstenmale Sechszehntel, dann eine Sextole und eine Quintole, das letztemal Sechszehntel, Achteltriole, Viertel, — nur der bequemern Uebersicht wegen getroffen. In den beiden ersten sollen wohl die Töne zusammengefasst werden als ein ganz unabgestufter Lauf, der seine

Bewegung ganz unterschiedlos beschleunigt und nur die letzten Töne der Deutlichkeit wegen ein wenig verzögert; den Unterschied von Sechszehnteln, Sextole und Quintole fühlbar zu machen, hat keinen Sinn. Eben so wenig soll wohl das drittemal nach den Sechszehnteln die Achteltriole und das Viertel nach wirklicher Geltung fühlbar werden; der Lauf wird von Anfang an in unbestimmbarer Abstufung langsamer und zuletzt gehemmt.

Aber hier, wieder aus dem Piano und aus tiefer Tonlage, erhebt sich jener Gedanke nochmals, führt sich in wachsender Kraft weiter aus, Schritt für Schritt — jetzt in Hmoll — zögernd und stockend und doch immer heftiger und weiter vordringend bis zur härtesten Verbitterung — es muss vergebens sein. Ein neuer Satz (Seitensatz, oder zweiter Seitensatz, wenn man den vorigen als ersten gelten lassen will) führt in edler Haltung, aber unwiderruflich zurück in die Tiefe. Der Schlusssatz scheint leidvoll, aber würdig auszusprechen, dass das Streben ein siegloses war. Sieglos, aber nicht vergebens. Denn Ringen um das Edle, das ist Aufgabe und Inhalt des Lebens. Der Sieg, — schon Kato fand, dass der von der Gottheit nicht jederzeit ertheilt wird, wie wir Menschen gehofft und für recht gehalten. Dass der Schlusssatz zögernd spricht, versteht sich.

Dieses besinnliche Zögern führt in den zweiten Theil hinein. Der Hauptsatz — oder doch das Motiv seiner ersten Abschnitte — richtet sich wieder auf, aber nicht in seiner ursprünglichen Freigelassenheit, sondern gebunden an fortwährende Achtelschläge. Demungeachtet kämpft er weit hinaus sich durch und zu hoher Energie empor — und muss dennoch sich wieder zurückwenden.

Das Weitere bedarf keiner Erläuterung; es sind dieselben Gedanken, wenngleich in andrer Wendung und weiterer Ausführung. Wer sie einmal gefasst hat, kann ihnen mit Sicherheit folgen.

Jene Energie, die den Kern und wesentlichen Inhalt des ersten Satzes ausmacht, ist mit ihm erschöpft. Der zweite Satz der Sonate hat nichts von ihr, keine neue Erhebung, keine neuen Aussichten. Er ist nichts als Sanftmuth, weiche Ergebenheit, ja Süssigkeit der Empfindung, deren einziger Inhalt Entsagen und Beruhen in stiller, freundlicher Ergebung ist. Das bietet gar oft das Leben, und das hat Beethoven hier geschildert.

Besondrer Anweisung für Auffassung und Vortrag bedarf es hier nicht.

A dur - Sonate Op. 101.

(Biographie, Th. II, S. 232.)

Das innerlichste, geheimste Weben einer zarten Seele, der nur Verlangen, nicht Vollbringen gegeben ist, nur Aufschwung der Phantasie, nicht greifbare Ziele, nicht markig feste That, — wie schwer ist das zu belauschen und an das Tageslicht hervorzuziehn, das ihm nicht zusagt!

Gleich der erste Satz, „Allegretto ma non troppo“ und daneben „etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung“ überschrieben, hat zwar die gewöhnliche Form eines ersten Sonatensatzes, nicht aber dessen Karakter, sondern den des Adagio, des Insichgehens. Es ist Melodie des Verlangens, der Sehnsucht darin, — gleich der Hauptsatz beruht auf dem Dominantakkord' und dessen Bedeutung, — aber es ist nicht diese Melodie allein in einer Stimme waltend, jede der Stimmen stellt ihren bedeutsamen und gleichgesinnten Gesang neben die Hauptstimme, durch und durch ist dieser Satz voll Seele, voll gleichgestimmter Empfindung und Melodie. Dabei waltet durchaus nervöse Erregtheit, ja Athemlosigkeit, die jeden Schlusspunkt überwallt, so oft auch in diesem ruhlosen Wellenzug ein sinniges Weilen (Takt 4 auf den letzten drei Achteln, Takt 5 besonders auf den drei letzten Achteln, Takt 6 durchaus, Takt 9 auf dem ersten Tone, Takt 12, 15 und 16 desgleichen, dann Takt 19 auf dem ersten, den Satz schliessenden Tone) ziemen mag. Diese Erregtheit ist mehr innerliche Weise, möchte sich eher verbergen, als dass sie heraustrāte, ein Leben ohne Zwecke nach aussen, in sich selbst zurückgewiesen und verschlossen. Daher ist es unerschöpflich; jener Schluss (Takt 19) wird zum Trugschlusse, die Melodie der Stimmen fliesst weiter, sucht noch zweimal (Takt 24 und 26) den Schluss und findet ihn endlich im achtundzwanzigsten Takte. So weiter Raum für diese eine, stille, verschwiegne Empfindung ohne Wechsel, fast ohne Steigerung! Es ist die Verschlossenheit und Wortlosigkeit Ottiliens, aber ohne die Stürme, die dies holdeste Geschöpf Goethe's erfahren. Zur verständnissvollen Seele muss man feinste Verständniss jedes Wellenzugs und die fühligsten Finger mitbringen.

Der Seitensatz, den Beethoven besonders mit „Espressivo e semplice“ bezeichnet, erzählt dann weiter. Was? — Nun, dasselbe. Denn in dieser zarten Seele ist kein besonder Erlebniss, sie selber

ist ihr einziger Inhalt, nur dass die Bewegung noch leiser sich regt, fast — in den Synkopen — ganz zu ruhen scheint.

Im zweiten Theile schwebt der Hauptsatz empor, bald hoch oben über der leise dröhnenden Tiefe. Hier folgt der erste Moment, wo dies verhallende Wesen sich zu metallner Kraft aufrichtet; der zweite Moment wächst in den weit erstreckten Synkopen (Seite 5 der Originalausgabe von Steiner) empor. Alles Uebrige gehört der Stille des Anfangs an. Dass diese Stille sich aus dem zartesten Anklang zu eindringlicher Kraft steigert, ist ein tiefgefühlter und nothwendiger Zug im Ganzen. Das Wesen, das sich hier ausspricht, sollte zart, ja nervös hervortreten, aber nicht kraftlos. Kraftlosigkeit kann Bedauern erregen, nicht aber jene Theilnahme, auf die ein Beethoven rechnet. Die Sache des Spielers ist es, in den zartesten Partien durch feinbemessene, doch fühlbare Betonung, und am rechten Orte durch Steigerung der Bewegung die Kraft ahnen zu lassen, die sich noch bewähren wird. Und eben so liegt ihm ob, in der Steigerung zur höchsten Kraft des Urgrunds von Zartheit nicht zu vergessen, aus dem die Kraft sich erhebt. In keiner der bisherigen Kompositionen ist Maasshalten und die zarteste Wellenlinie von Erhebung und Sinken so nothwendig, Enthaltung von allen hastigen Uebergängen und schroffen Gegensätzen so geboten gewesen, wie hier.

Und die Anzeichen innen wohnender Kraft haben nicht getäuscht. Der zweite Satz, der gewöhnlich, wenn nicht Adagio, bei Beethoven Scherzo ist, tritt hier als Marsch („Lebhaft. Marschmässig") hervor. Aber welch' ein Marsch! Da ist nichts von dem Prunk oder Trotz und von der materialen und Massenkraft zu finden, die jedem Marsche, selbst dem Trauermarsch in der Sonate Op. 26 inwohnt. Nicht äusserliche That wird hier gezeichnet, sondern die Phantasie von Thaten, die geschehen könnten, geträumte Heldenzüge, aber die hochsinnig und kühn bis zu den Sternen hinauflangen.

Ein seltsam Zwitterbild ist dieser Heldenzug, der sich nur in der Phantasie begiebt. Alles ist kühn an ihm: der zuckende Einsatz, die zuckende Fortbewegung von einem breit hingelegten Accent zum andern, das unaufhaltsame Empordringen der Melodie, das Hinauflangen des Basses durch drei Oktaven. Dabei aber ist alles mehr geistig als körperlich ausgeführt: der erste Anschlag ist „*f*" und „*sf*" bezeichnet, aber gleich folgt „*p*"; dann ist „cres." vorgeschrieben, aber es führt nicht zum Forte, sondern in eine Tonregion, der besondere Stärke versagt ist; dann folgt bald nach dem ersten „cres." ein zweites, dies aber führt — zu einem aus-

drücklich vorgeschriebenen Piano. Und das Alles ist nicht blos Vorschrift, sondern liegt im Inhalte nothwendig begründet. Es ist, als wenn kühne Entschlüsse, heftige Worte geheimnissvoll in das Ohr geflüstert würden. Der Spieler, der bei dieser Sonate — wie bei allen den letzten Beethovens — über jede Vorschule hinaus sein muss, mag sich in diese geheime Verlegenheit hineinphantasiren.

Solcher Natur ist der ganze Marsch. Was den Karakter dieser Zeichnung vollendet, ist das Ineinandergreifen von zwei und drei selbständigen Stimmen an der Stelle einer Hauptstimme, der man ungestört folgen könnte. Und wo der zweite Theil sich endlich doch zu standbarer Kraft emporflügelt und stellt (der fünftletzte Takt), da sinkt nach Tonhöhe und Modulation der kühne Schritt zur Unterdominante zurück, in die Dämmerung des Entsagens.

Seltsam fremdartig klingt das Trio an (Verzeihung dem Handwerksausdrucke!) und sucht mit seinen zwei kanonisch langhingezognen Stimmen trüb' und grüblerisch den Ausgang aus diesen ungewohnten kühnen Gesichten. Dennoch kehren sie wieder.

Ist es Reue, die aus dem dritten Satze spricht? ist es das Schmerzgefühl, dass die Zeit, die Kraft für wirkliche Thaten dahin ist? — Wer vermisst sich, alle Geheimnisse des Tonlebens aufzudecken? Beethoven hat den Satz „Langsam und sehnsuchtsvoll" überschrieben. Welches auch die Deutung sei, der Klageton der Weise wird von jedem, der solchen Werken naht, empfunden und verstanden.

Es ist die Rückkehr in sich selbst, die hier vollbracht worden. Das wird gewiss, wenn nun, zur Einleitung des letzten Satzes, der erste durch seinen Hauptsatz in Erinnerung kommt. Hier ergiesst sich weithin, in grossem Zuge, mit frischem Muthe, ja zuweilen von heitern Lichtern überblitzt, ein reicher, labungsvoller Lebensstrom. Dennoch ist es mehr geistiges Leben, gleichsam das unkörperlich-geistige Leben, das wir uns bisweilen in der Phantasie ausmalen, als der Widerhall des wirklichen Lebens, das wir geistkörperlich, gleichviel ob freudig oder leidvoll, durchkämpfen.

B dur - Sonate Op. 106.

(Biographie, Th. II, S. 265.)

Wenn die vorige Sonate in den zartesten Regionen des Seelenlebens weilt und fast in das Körperlose zu verschweben scheint, so

entfaltet die grosse Bdur-Sonate nach allen Seiten eine Machtfülle, geistig und materiell, ohne Gleichen. Man hat sie die „Riesen-Sonate“ genannt. Solche Beinamen (wir haben deren schon S. 118 und 132 kennen gelernt) haben ihr Bedenkliches. Aber wahr ist: ein Riesengeist bewegt hier riesige Glieder. Der Spieler muss höchste technische Kraft mitbringen. Aber er muss sich zugleich darauf einrichten, grosse und zahlreiche Tonmassen wohl von einander gesondert, und jede wohl in sich selber zusammengehalten, und dazu wohl abgewogen eine gegen die andre, gleich starken Heereshaufen, in die Schlacht zu führen. Alles ist in dieser Sonate mächtig und gross angelegt, nicht blos die Kraftsätze von mächtigem Schalle, sondern auch die zarten, auch das Adagio, das Sehnsucht und Klage gleichsam unerschöpflich aus dem geheimsten Grund der Seele seufzergleich aushaucht.

Der Spieler muss nicht blos wachen Sinn für jede Einzelheit, sondern auch den Bau und Zusammenhang des Ganzen stets klar vor Augen haben.

Erster Satz. Allegro.

Mit kühnem Aufschwung aus der Tiefe und heftigem Schlage tritt der erste Hauptsatz an, und vollendet sich ganz unerwartet in weicher verlangenvoller Weise. Der Antritt (vier Takte) war schmetternd kräftig, die Fortführung plötzlich leis' und gesänftigt; aber ihre Melodie dringt fest aufwärts, und der Bass schreitet in selbständiger Bedeutung und ganz frei von der Höhe zur Tiefe. Diese letztere Weise — der erste Antritt scheint vergessen — wiederholt sich in höherer Tonregion mit noch erpichterm und unablässigem Verlangen bis zum vollen Abschluss in Bdur.
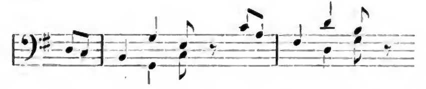
Hier aber setzt auf dem Schlusstone selber ein zweiter Hauptsatz an, der seinen Kernsatz (zwei Takte) viermal, und jedesmal gesteigert, aufführt, dann mit dem letzten Motive sich hinaufarbeitet und in grossartiger Weise — ja nicht eilen! — hinab steigt und hier sinnend über Tiefe und Höhe schwebt, stillewerdend, zögernd, aber stets grossgestaltet, zuletzt in Doppeloktavenweite umhergreifend. Dieser zweite Hauptsatz mag dafür gelten, die Kraft des ersten Antritts (Takt 1 bis 4 des Allegro) in breiter Fülle darzulegen. Aber der erste Gedanke voll zuckender, dann marschartig rhythmisirter Energie ist er nicht.

Man erwäge hier einmal die Maasse. Der erste Hauptsatz hat 4 Takte (der Antritt) und noch 13 Takte, also 17. Der zweite Hauptsatz bis zu seinem Schlusse hat 18 Takte — und noch ist die

Hauptpartie nicht geschlossen. Es soll hier nicht weitergezählt werden; aber es ist dem Spieler zuträglich, auch von den äussern Verhältnissen des Werkes klare Anschauung zu gewinnen. Er braucht, soweit wir bis jetzt gekommen, Schlagkraft für die ersten vier Takte, Führung und weite Steigerung der Melodie und des Basses aus der Stille hervor zur Kraft. Der zweite Hauptsatz will in jedem der vier Abschnitte, mit denen er anhebt, kraftvoll eingesetzt werden und von da nach breitem Ausschall in das Piano zurücktreten; jeder der vier Abschnitte muss ein zusammengehaltnes Ganze sein, und jeder Eintritt muss nicht blos in gesteigerter Kraft erfolgen, sondern der ganze Satz muss durch Gleichheit des Vortrags und Gleichmässigkeit der Steigerungen, wie zuletzt durch gleichmässiges In-Ruhe-Sinken des Schlusses als einiges Ganzes wirken.

Nun endlich tritt noch der schlagfertige Antritt wieder auf, die Hauptpartie cyklisch zusammenfassend. Aber nach seinem heftigen Sinne wirft er mit Einem Ruck die Modulation, die bisher in B dur festgestanden, nach D dur. D dur ist nicht gemeint; aus *d-fis-a* wächst *d-fis-a-c* heraus und setzt uns in G dur fest. Hierzu ist ein Gang von 24 Takten verwendet, — oder vielmehr sind drei verschiedne Gänge aneinandergehängt; der erste hat den Aufschlag des Basses aus dem Antritte zum Motiv; der zweite ein anapästisches Motiv (♪♪ | ♩), das nachher im Seitensatze zur Geltung kommt; der dritte fliessende Achtelreihen mit entgegentretendem Basse. So weit erstreckte Ueberführung zum Seitensatz' ist sonst nicht Beethovens Art; der Seitensatz tritt sonst unvermittelt ein, oder der Hauptsatz fliesst ganghaft aus seinen eignen Motiven zu jenen über. Aber in der B-Sonate sind Maass und Art anders bestimmt, Alles geht da in das Weite, Titanische.

Nun also tritt der S e i t e n s a t z auf, zuerst im Tenor oder höhern Bass



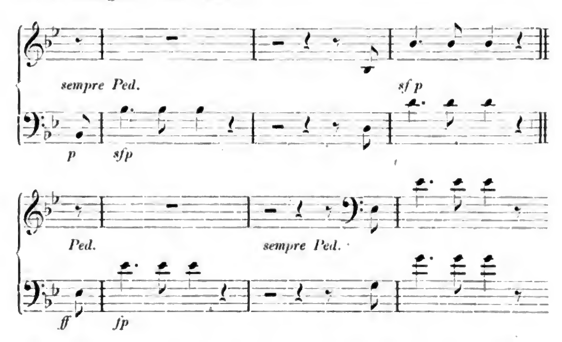
antretend, den Schluss unbekümmert in die dreigestrichne Oktave hinaufwerfend. Dort erfolgt auch die weiterstreckte, gangbildende Wiederholung. Das strömt von der Höhe zur Tiefe, stockt einen Augenblick auf *C* (C dur), greift da zum ersten Motiv zurück und ringt sich mit wachsender Kraft nach scharfen Griffen zur Höhe zurück. Abermals ist es Aufgabe des Spielers, das Vielfache, Viel-

und Weitbewegte zur Einheit zusammenzufassen. Mancher schwimmt über den gaukelnden Fluss, der diesen breiten Meereswogen nicht gewachsen ist.

Ein stiller erster Schlusssatz gewährt Ruhe den Sinnen und Gedanken. Aber gleich folgt der zweite Seitensatz prachtvoll in seiner Stärke und im freudigen Gefühl seiner Macht. Er führt zum Anfang zurück, zur Wiederholung des ersten Theils. Dann führt er in den zweiten Theil; beidemal macht sich das Motiv des Aufschwungs geltend.

Hier sei vor Allem eine technische Bemerkung verstattet.

Beethoven setzt jenes Motiv zweimal, erst einstimmig, dann in Zweistimmigkeit, und zwar so,
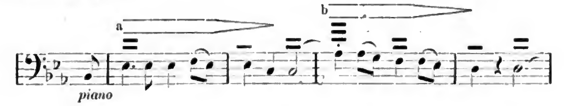


dass zuletzt die höhern Noten (g - $\overline{g}$) der linken Hand zufallen. Hieran wolle man ja nicht, etwa aus Bequemlichkeit, ändern. Der Sinn des Motivs fodert einen Schlag, heftigen Nachdruck auf den ersten der höhern Töne, auf b, dann auf $\overline{d}$, dann auf $\overline{g}$. Die linke Hand hat für diese Töne den Daumen, den schlagkräftigsten Finger; die rechte Hand trifft mit dem kleinen Finger dahin, also mit dem schwächsten Finger.
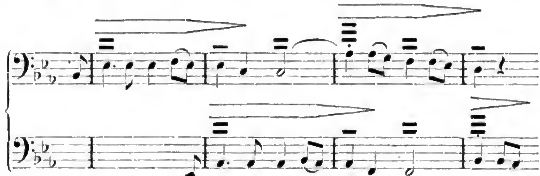
Nach diesen Rufen entfaltet sich wieder eine breite Masse. Das Motiv (der erste Takt) jenes Antrittsatzes tritt diesmal leise, mit „p“ und „sempre p“ bezeichnet auf und wird von 2 Stimmen in der Tiefe kanonisch 10 Takte weit (den freien Anhang und Schluss mitgerechnet) ausgeführt. Der Satz steht in Es dur und schliesst in B dur; erst bei Takt 7 ist „cres.“ angemerkt. Vom Schlusspunkt

in B aus wiederholt sich der kanonische, frei geführte — mehr nachahmende Satz in zwei Oberstimmen, von einer freien Stimme verstärkt, hier mit „cres. più" bezeichnet. Endlich wiederholt er sich, und diesmal ist „*f*" vorgezeichnet, mit Verdoppelung beider kanonischer Stimmen in weiter Lage, und nochmals in gleicher Weise mit enger, also schärfer klingender Verdoppelung; die weite Verdoppelung hat erst die Weite einer um eine Oktav erweiterten Dezime, dann die Weite einer Terz. Für die letztere Verdoppelung ist nach kurzem Piano, dem gleich wieder „cres." folgt, von Neuem „*f*" mit Verstärkung (*sf.*) einzelner Momente, also bedeutsameres Forte als das erste vorgeschrieben. Nun erst folgt zu dem Anrufe, der den Theil eingeleitet, Fortissimo, also der Gipfelpunkt dieser ganzen, 40 Takte weiten Entwickelung.

Es ist klar, dass von Seiten des Ausführenden die sorgfältigste Abwägung aller Mittel nothwendig ist, um so weiten Massen von Schritt zu Schritt in ihrer Einheit und ihrem Fortschreiten genugzuthun. Die richtige Fassung einzelner, ja sogar aller einzelnen Momente genügt hier durchaus nicht. Das Ganze will in seiner Einheit und Lebendigkeit dargestellt und begreiflich gemacht sein. Zuvörderst muss der kanonische (oder Nachahmungs-) Satz als einzelne Melodie



bis zu seinem freien Abschlusse (Takt 7) mit den sinngemässen Betonungen und Bindungen und dem Ablauf jeder Schallwelle (a b) richtig gefasst werden, und die nachahmende Stimme muss nicht blos den Tonschritten, sondern auch der Vortragsweise der ersten folgen, wenngleich dadurch eine Stimme mit der andern in den einzelnen Momenten,



z. B. in der Ausführung des decres. (>) nicht zusammenfällt. So muss den ganzen Satz hindurch jede einzelne Stimme gefasst und gegen die andre abgewogen werden. Sodann müssen die drei Stufen des Ganzen, der zwei-, drei-, vierstimmige Satz, abgesehen von der Betonung des Einzelnen, auch drei steigende Abstufungen des Stärkemaasses erhalten. Hier stehen uns nicht blos Beethovens Vorschriften, es kommt uns auch seine Behandlungsweise rathgebend und helfend zur Seite. Er stellt — und nicht blos in dieser Sonate, sondern in jedem tiefer angelegten Werke — seinen Gedanken zuerst in durchsichtiger Einfachheit auf, dann fügt er ihm mehr und mehr zu; und Alles ist gleich fasslich, weil das Vorhergehende schon vorbereitet hat.

Reicht die Kraft des Instruments für so weite Steigerung aus? —

Nein! Also müssen wir ihr zu Hülfe kommen. Es ist schon (S. 71) ausgesprochen, dass Steigerung der Bewegung der Kraftsteigerung zu Hülfe kommt; ja vermöge der geistigern Natur wirkt sie leichter und tiefer, als die Massenkraft des Schalls, darf sogar nicht anders, als rücksichtsvoll angewendet werden. Ich würde recht finden, schon bei den oben (S. 152) angeführten Anklängen des ersten Motivs zurückzuhalten und die Pausen, besonders die letzte, zu vergrössern. Dann würde der zweistimmige Satz etwas mindere Bewegung erhalten, als das ursprüngliche Zeitmaass ergab. Von hier würde die Bewegung um ein kaum Merkliches — und mit manchem Moment des Verweilens — dringender, und bei der Verdoppelung der Stimmen in Terzen feurig werden.

Ich breche hier ab. Wer diese Grundsätze gefasst hat, dem wird ihre Anwendung auf das Weitere keine besondre Schwierigkeit machen; wer sich nicht mit ihnen einigen kann, dem würden noch so viele Einzelbemerkungen doch nicht helfen.

Eins aber sollte, mein' ich, an dieser Sonate zu voller Erkenntniss und Beherzigung kommen. An dieser umfassenden Aufgabe sollte klar werden, dass blosses Gefühl für die höhern Aufgaben nicht ausreicht. Ohne Gefühl im Bunde mit der gestaltenden Phantasie giebt es keinen Künstler und kein Kunstwerk und keine wahrhafte Darstellung. Aber es muss bei den höhern und reichern Aufgaben für den Dichter, wie für den Nachdichter oder Darsteller noch vollständige Einsicht und Erkenntniss hinzukommen, wenn der Aufbau vernunftgemäss vollendet und in dieser seiner Vernunftmässigkeit zur Anschauung und vollen Wirkung kommen soll.

Schluss.

Nach der Bdur-Sonate sind noch vier der bedeutendsten Klavierwerke,

die Edur-Sonate, Op. 109,
die Asdur-Sonate, Op. 110,
die Cmoll-Sonate, Op. 111,
die dreiunddreissig Veränderungen über einen Walzer, Op. 120,

an das Licht getreten, unschätzbare Gaben für jeden zu ihnen herangereiften Musiker und Kunstfreund. Wie viel liesse sich über sie sagen! — weit hinaus über das Wenige, für das die Biographie Raum geboten! Wahrlich, die Lust hätte nicht gefehlt.

Allein die Aufgabe, die diesem Büchlein gesetzt war, muss mit der Betrachtung des gewaltigsten Werkes, dem das zarteste und so manches andre vorangegangen, ihr Ziel erreicht haben, soweit dasselbe nach dem Wesen der Sache und nach meinen Kräften überhaupt erreichbar gewesen. In den Sinn Beethovens und die von ihm erschaffne Welt einzuführen, das war die Aufgabe. Das Bewusstsein für seinen Inhalt zu wecken, zum eignen Anschaun die Augen und zum Selbsterkennen den Geist zu wecken und einzuleiten, das musste wohl als einziges Mittel erscheinen. Nur der Erkennende weiss selbständig zu fassen und vermag vom Erkannten zu weitern Aufgaben fortzuschreiten. Ist dieser Standpunkt erreicht, so wird alles Weitere zu träge und unfrei machender Bevormundung. Von dieser hinweg führ' unser Aller Weg in jeglicher Richtung zur Freiheit!

Inhaltsanzeige.

Einführung in die einzelnen Werke.

Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

ıld '